

歌仔戏艺术研究丛书之一

歌仔戏资料汇编

厦门市台湾艺术研究所编



光明日报出版社

责任编辑 茹新平
黄任校对 文辉 唱冰
封面设计 焕中

歌仔戏资料汇编
一代宗师邵江海
歌仔戏论文选
歌仔戏音乐史

ISBN 7-80091-901-3



9 787800 919015

歌仔戏艺术研究丛书之一

歌仔戏资料汇编

主 编 陈 耕

副主编 曾学文 吴安辉

光明日报出版社

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

顾 问：

刘厚生 郭汉城

主 任：

彭一万

副主任：

陈 耕 黄永礪

编 委：(按姓氏笔划为序)

吴安辉 陈 耕 邱曙炎 罗时芳

黄永礪 彭一万 曾学文 路 冰

颜梓和

总 序

在我国三百六十多个地方戏曲剧种中，唯一诞生于台湾的是歌仔戏。而歌仔戏的音乐、剧目、表演等方面又源自闽南。当台湾歌仔戏刚成雏形，就渡过海峡传到闽南，受到闽南百姓的欢迎，成为海峡两岸人民共同喜爱、共同拥有的戏曲艺术，成为海峡两岸一条割不断的文化纽带。

更引人关注和深思的是，歌仔戏诞生至今不过百年，而众所周知，从1895年起迄今的一百年间，除光复后的三、四年，台湾和大陆闽南，处于完全不同甚至是相互敌对的政治经济环境中，而且还长时期处于隔绝和半隔绝的状态。然而，恰恰就在这一百年里，两岸人民却共同创造、共同拥有了歌仔戏。再没有一种艺术能如此完整、如此生动、如此深刻地展示两岸的文化渊缘了。

因此，研究歌仔戏的历史、歌仔戏的艺术特征，显然已超越了对一个普通地方戏曲剧种研究的意义，甚至超越了对艺术传统的研究。歌仔戏为我们提供了文化在不同政治经济环境中衍生的典型范例。不过本书并不着意于这一典型范例的探究，而只是在两岸多年来无数学者前辈所搜集、所提供的资料的基础上，补充自己新的资料，重新描述歌仔戏的历史及其艺术特征，抛砖引玉，以期引起更多人对歌仔戏的关注。

《歌仔戏艺术研究丛书》以《歌仔戏史》为轴，配以《歌仔戏音乐》、《歌仔戏论文选》、《歌仔戏资料汇编》和《一代宗师邵江海》，纵

横结合,对歌仔戏艺术做了全面的研究。资料的发表则侧重在闽南的歌仔戏。这主要是考虑到台湾省歌仔戏的原始资料大多已经整理出版,而闽南歌仔戏的田野调查资料则几乎未有正式的出版物。对于歌仔戏研究者来讲,或许对这些资料比对我们的研究文章还更感兴趣。

厦门市台湾艺术研究所从成立之初,就将歌仔戏艺术研究作为重点课题全力投入。他们从八十年代中期开始搜集资料,并开始了初步的研究。当1993年12月歌仔戏史被“全国艺术科学规划领导小组”确定为“中华社会科学基金研究课题”后,他们在厦门市文化局的支持下更全力以赴,重新在闽南地区作了一次普遍深入的调查,召开了多次的座谈会、研讨会。陈耕先生两度赴台,历时两个半月,颜梓和、曾学文先生也相继赴台。他们实地考察了台湾的歌仔戏现状,参加了台湾举办的两岸歌仔戏学术研讨会,采访了众多的台湾歌仔戏艺人,参观了宜兰的戏剧博物馆,拍摄了大量有关台湾歌仔戏的录相和照片,搜集了许多宝贵的资料,为研究打下了坚实的基础。

颜梓和老师,是三十年代末就开始学歌仔戏的老艺人,也是歌仔戏的编导、《三家福》的整理者之一。他年过古稀,壮心不已,搜集和提拱了大量宝贵的资料。

参加研究的还有罗时芳、邱曙炎、吴安辉、杨路冰等人。罗时芳女士是五十年代投身歌仔戏的新文艺工作者。她本籍江西,四十年代毕业于福建省国立音专,数十年如一日,从学闽南话开始,到融汇贯通歌仔戏音乐,写出无数动听的乐谱,并潜心于歌仔戏的研究,成绩斐然,成为两岸歌仔戏界知名的音乐家。其中的甘苦,谁人可知!

邱曙炎先生现任厦门市戏曲舞蹈学校副校长。六十年代毕业于福建省艺术学院本科,在同安县芗剧团八年,任乐师、作曲、副团

长,后到厦门市台湾艺术研究所从事闽南戏曲研究和闽南音乐的创作,达十年之久。

吴安辉先生多年来从事艺术资料搜集、研究工作,对资料十分熟悉,对研究往往有其独到的见解。

杨路冰先生是歌仔戏大师邵江海先生的嫡传弟子,有影响的歌仔戏编剧。他多次应邀到新加坡参与该地歌仔戏的排演,对歌仔戏在新、马的情况作了实地的调查,对邵江海研究更提供了大量宝贵的资料。

厦门市台湾艺术研究所的其他同仁,对此项研究,也都付出了许多心血。这部《歌仔戏艺术研究丛书》是他们这个可爱的齐心协力的集体共同奋斗的结晶。

厦门市文化局对这一项具有深远意义的研究,给予极大的重视,不但从各方面保证了研究的顺利开展,而且局领导多次参与研讨会、座谈会,研读了所有五本书的书稿,提出了许多宝贵的意见。局长彭一万先生并亲自为每一本书作序。

尤应提到的是全国戏剧界所敬仰的刘厚生、郭汉城二位前辈,多年来十分关心对台湾文化艺术的研究。对于这一课题更是大力推荐给“全国艺术科学规划领导小组”,从立项到实际研究,都给予极大的关心、支持、指导、帮助。我们的感激之情,难以言表。

我们还要感谢中央文化部办公厅、港澳台司和“全国艺术科学规划领导小组”的支持,感谢《光明日报》出版社的支持。

近年来,歌仔戏艺术的研究正成为两岸艺术研究的热点,我们真诚期望有一天能与台湾的朋友共同作一次更深入更全面的研究。

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

1995年11月20日

序

彭一万

在我的书桌上，摊开一份份、一篇篇歌仔戏艺术资料，我如获至宝，悉心翻阅，它使我眼界大开，欣喜万状。

我们研究歌仔戏史，编纂歌仔戏史，首要的一项工作是掌握翔实的第一手资料。这本“资料汇编”就应了这一需求。

它的突出特点是涵盖面广。地跨两岸，兼及海外，议人议事，时贯古今（当然，歌仔戏形成仅近百年，古与今是相对而言的）。我特别高兴的是，歌仔戏的薪传人、表演艺术家们的传略资料，首次比较完整地结集和披露。大凡办事，人是第一要紧的因素，把当事人的传记、资料搜集完整，春秋可作也！我们从“资料汇编”中读到有关邵江海、赛月金、月中娥、林文祥、颜梓和、鸡鼻师、纪芋如等人的传略，了解他们的身世、从艺经过、艺术特点。从人物带出戏班（剧团）来，从较早期的“双珠凤”“新女班”“爱生社”到后来的“春”字派、“升”字派戏班。再从戏班带出剧目，如《山伯英台》《陈三五娘》《火烧楼》《三家福》等，从而对歌仔戏的方方面面，尤其是早期闽南歌仔戏的情况，均可获得大致的了解。而《歌仔戏在东南亚一带衍变发展的概况》一文，则从另一个侧面反映了歌仔戏的流播及其影响，看出她的艺术生命力。

另一个特点是原始性强。“资料汇编”的文章，不少是采访录音整理稿或当场记录整理稿，有文字的、口头的、实物的，基本上是原汤、原汁、原味。歌仔戏形成、发展至今，仅有近百年历史，相对而

言,是一个比较年轻的剧种,一些上了年纪的当事者尚健在,或虽已谢世,但已抢先录了音,拍了照,这就为搜集第一手资料提供了有利的条件。这其中的《林文祥忆往事》、《赛月金忆往事》、《歌仔戏杂记》以及颜梓和先生所整理的采访资料,都是十分珍贵的。它们提供了歌仔戏从台湾“返回”闽南的历史背景、歌仔戏发展中的曲折经历、旧社会艺人的悲惨命运和他们对艺术执着追求、敢于创新的顽强毅力和意志。这是艺术史,也是社会史,对我们,对后人都有启迪和教育的意义。当然,这里面存在一个去粗存精、去伪存真、由表及里、从低到高的整理过程。但,已有了丰富多样的作料、佐料,聪明的厨师们一定能烹制出色、味、香、形具佳的菜肴来。

当然,这本“资料汇编”也有其不足之处。漳州地区、台湾地区的资料,应当多收集一些。歌仔戏早期都是幕表戏,靠老艺人以师带徒的形式进行言传、身教、口授而继承和延续下来。无论是以班带徒、家庭薪传、个别传授或正规科班,主要还是建立传艺和投业的师徒关系。因此,有必要在这方面,多发掘、多收集一些名师高徒的资料。如最近,漳州著名的芗剧表演艺术家郑秀琴收徒传艺的资料,就值得收入。其次,要注意通过调查研究,将漳州、厦门、台湾三地之间歌仔戏艺术的异同弄清楚,将歌仔戏与芗剧的曲调变化、念白语言、表演程式、舞美设计的异同或发展情况弄清楚,既看到它们的共同性,更看到因地域、时代、社会背景不同而产生的差异性,为今后的互补发展借鉴。第三,要注意收集实物资料,包括剧本、曲谱、歌仔册的铅印本、石印本、油印本、手抄本、原稿本,以及报刊评介、广告、节目单、图画、照片、录音、录像乃至过去的道具、服饰、乐器、用品,为以后建立地方戏曲或歌仔戏博物馆打下良好的基础。

《歌仔戏资料汇编》第一辑已令人尝到甜头,我希望有第二辑、第三辑的出现。

1995年9月28日于厦门

目 录

《闽台关系档案资料》(节选).....	(1)
福建和台湾的剧种——芗剧..... 陈啸高 顾曼庄	(7)
台湾歌仔戏史(节选)	吕诉上(21)
《中国戏曲曲艺词典》歌仔戏(芗剧)条目选	(24)
《中国大百科全书》歌仔戏(芗剧)条目选	(26)
《中国戏曲志·福建卷》歌仔戏条目选	(30)
厦门地区歌仔戏老艺人座谈会记录 曾学文 李秀华 陈丽整理	(53)
一九四九年后大陆歌仔戏的发展情况 ——95'元宵厦门“歌仔戏艺术研讨会”纪要 曾学文整理	(69)
歌仔戏在东南亚一带衍变发展的概况	路 冰摘编(74)
赛月金传略.....	罗时芳(105)
月中娥的一二事.....	曾学文采访整理(110)
林文祥自传.....	林文祥(112)
颜梓和自传.....	颜梓和(121)
蓝敏琛采访录.....	陈 耕采访整理(123)
陈厚基老先生采访录.....	陈 耕采访整理(124)
歌仔戏班“双珠凤”的采访资料.....	颜梓和采访整理(126)
歌仔戏“新女班”的采访资料.....	颜梓和采访整理(131)

台湾歌仔戏班“霓生社”的采访记录·····	颜梓和采访整理(133)
有关邵江海的采访资料·····	颜梓和采访整理(136)
第一个歌仔戏班去白礁乡演出情况的采访资料 ·····	颜梓和采访整理(145)
有关歌仔戏的采访资料·····	颜梓和采访整理(147)
林文祥忆往事·····	林文祥(152)
赛月金访谈录·····	曾学文记录整理(167)
赛月金忆往事·····	罗时芳采访整理(170)
歌仔戏杂记·····	罗时芳(178)
我所知道的邵江海从艺的经过·····	林文祥(190)
有关邵江海的采访手记·····	路冰采访整理(192)
前伪“龙溪县社会服务处”集训芗剧有关情况·····	郑天辉(201)
大陆何时将歌仔戏改称为芗剧·····	沈继生(205)
海峡两岸共生的剧种——歌仔戏·····	沈继生(206)
话说“台湾戏仔”·····	沈继生(209)
歌仔戏参考书目·····	(211)

《闽台关系档案资料》(节选)

一、旅闽台民

1895—1940 年厦门口岸出入台湾人数统计表

年份	出口	入口	年份	出口	入口
1895	17474	26183	1913	5331	5660
1896	7652	7177	1914	4855	5666
1897	9114	10068	1915	5947	6031
1898	6750	6858	1916	4979	6395
1899	9066	11619	1917	5117	5658
1900	7597	10292	1918	5584	5284
1901	6898	9027	1919	3592	4682
1902	6391	7559	1920	4451	4903
1903	5797	6740	1921	5750	8062
1904	5415	6549	1922	4606	6335
1905	4897	5577	1923	4555	6778
1906	5126	5417	1924	6074	6468
1907	5630	5972	1925	6374	6112
1908	5214	5766	1926	5930	8286
1909	4155	7027	1927	8898	6733
1910	5484	6280	1931	12083	17772
1911	5219	6232	1932	8302	15378
1912	4582	5790	1933	9141	19670

年份	出口	入口	年份	出口	入口
1934	13632	21639	1938	2598	4295
1935	22572	28193	1939	11920	14529
1936	17157	20587	1940	9085	10004
1937	14039	27609			

①

二、厦门的台湾籍民问题

第一章 人 口

在厦台湾籍民数，最近几年来显示急速增加，至大正十五年（1926年）六月杪，向本馆（厦门领事馆）登记及未登记之籍民人数，总共 6832 人。兹将最近 10 年间之人数列示如左：

下表所示系已在本领事馆之籍民数，以及来厦时，将其护照交予基隆警察署，经其转送本领事馆之持有护照者（但抵厦门后未向领事馆登记）。除此之外，尚有：①偷渡者。②出生后尚未申报者。③无护照者。等等情形为数不少，故全部台湾籍民估计约在 8000 至 10000 人较为正确。

（表一）在厦台湾籍民数（1917—1926）

年 次	实 数	以 1917 年为 100 之指数
1917	2883	100
1918	3374	119
1919	3516	124
1920	3765	133
1921	4423	156
1922	5226	184

年 次	实 数	以 1917 年为 100 之指数
1923	5816	205
1924	6168	218
1925	6539	238
1926	6832	242

(每年 6 月底统计)

上述偷渡者，因在台湾护照之核发手续严格，无法以正途来厦，于是乘轮船启航前之混乱混入船中，或搭乘戎克、渔船来厦。自高雄安平地区搭乘戎克，两三日便可抵厦，故来厦者应为数甚多。

无护照之台湾籍民，主要由台湾先往日本本土，再由长崎、门司等地经上海来厦。按台湾之护照制度，只适用于由台湾直接往中国者，经日本本土来华者不必持用护照，但此类人数不如偷渡者多。

其次，有关结婚及出生申报者，就一般情形而言，多数在法定期限过后才申报。本领事馆在户籍上所受理之申报，有半数以上添附逾期申报之证明书，由此可推知尚未申报者，应相当多。

所谓台湾籍民者，固然指明治二十八年(1895 年)割台时，在台住民依“马关条约”之规定整体获得日本帝国国籍者，以及其子孙，但除此之外，尚有依据①归化，②编入台籍之手续，而成为日本帝国国民者。盖在中国之外国人所享受之领事裁判权之实惠，使中国人颇感取得外国国籍之难得可贵。厦门人经常眼看着他们的亲戚或邻居，只因割台当时因偶然因素在台居住而获得台湾籍民之身份后，其身体与财产便可享受日本帝国政府之保护(中国政府比之实有霄壤之差)，于是一边责骂地方政府之苛敛诛求、贪多无厌，另一边则千方百计思虑计划如何取得台湾籍。这对始终抱持个人主义之中国人来看，不得不说是想当然耳。尤其是对那些因某事而

一度蹀上台湾，窥知台湾之文明生活之一端者，更强烈地希望如何脱离其乡里的悲惨生活。领事馆亦基本于政策上之考虑，对中国人之申请台湾籍之取得，不是完全没有放宽处理，于是在依照“马关条约”取得台籍之外，另有称为厦门籍民之特殊籍民。

上述厦门籍民大部分是属于当地政界或经济界之有力人士，其资产以万计者不乏其数。无论其取得台籍之事已为众人所知，或未向外公开仍以中国人自居者，皆渗入中国社会活动，详言之，即以中国人之姿态从事各种公私职业，其中甚至有充当中国官吏者（后详）。最近仍有由于种种机会及理由而编入台湾之户籍者（曾有厦门籍民之兄弟，因某刑案列为被告，但已向台湾总督府申请台籍。本领事馆应中国方面之请求，照会台湾总督府查证该被告是否属台籍，结果总督府已决定编入台籍，此即为一例）。对于此种编入台籍者，中国方面往往以民国元年制定之国籍法条文为依据，认为未办理丧失中国籍之前，仍然属于本国（中国）法权适用之对象。本领事馆乃指谳谓：上述国籍法之规定系对个别之归化而言，诸如本件之依照“马关条约”全体取得日本国籍者不能适用。本件之性质系中国政府签订“马关条约”时已承认其丧失中国国籍，此时不能再提办理丧失国籍云云。同时亦从法理上加以说明，谓此种新编入台籍之情形，正如出生后之申报户籍（严格地说，与私生子之认知相同）即某人出生后其属日本籍已无任何问题，但须向官府申报才能获得法律上之完整效力。此辈新编入台籍者原来已属台湾籍民，只因在台户口调查时正在中国或南洋方面居住，致使改编国籍时无法证实其确属台籍，其后经严密调查之结果，确有割台当时在台居住之事实，于是编入台籍。此与新归化之情形不同，故不必依照新订中国国籍法办理。

第二章 职业

最近台湾籍民急剧增加，但尚无精细职业分类统计，后表系按

本领事馆所登记营业及有关资料而分类统计者，因可知台湾籍民职业之大势，爰以列记如后：

目前台湾籍民总户数约 900 户，其中半数如后表所示从事于正当职业，但其余之四分之一则经营特种营业（娼妓及鸦片有关商业），其他则属无业或无固定职业。后表中之鸦片商（贩毒户）及台籍学生两种职业（身份），因为①基于有关当局之特殊看法以及②将来值得有识之士注意的问题，故以另章叙述之。

（表二）在厦台湾籍民职业分类户数

（1926 年 9 月统计）

单位：户

杂 货	168	货币兑换	19
茶 商	17	钱 庄	5
糖 商	6	当 铺	2
布 店	19	药材行	26
烟 草	16	海 产	22
五 金	5	木 材	8
谷物商	13	运 输	3
钟表店	2	生水供给	1
樟脑业	2	染 料	1
皮 鞋	2	竹类工艺	1
饼 干	7	兽 肉	1
酿酒及贩卖	12	食品行	3
蜡烛制造商	2	酱油贩卖	2
米粉业	1	旧货商	3
渔具贩卖	1	陶瓷器	3
委托业	1	冰 行	2

职业介绍	1	果菜商	7
代办业	1	皮革业	4
理发店	1	牛 奶	3
铁工厂	1	轿车出租业	1
印刷厂	1	印刷器材	1
袜子制造	1	鱼 贩	2
制香业	1	银 楼	5
豆腐贩卖	1	旅 馆	9
汽水制造	1	木匠用具	1
电气行	3	官 吏	2
烟火制造	1	教 员	8
家 具	1	医 师	12
罐头业	1	助产妇	3
纸 业	2	餐 厅	90
薪 炭	4	木器工匠	1
照相馆	2	鸦片烟馆	195
肥皂制造	2	祭祀用纸	1

②

注:

①福建省档案馆、厦门市档案馆《闽台关系档案资料》，P3—4。鹭江出版社一九九二年出版。

②同上，P5—9。

福建和台湾的剧种——芗剧

陈啸高 顾曼庄

“芗剧”是发源在闽南漳州一带的一种地方戏；它是用闽南语演唱的福建主要剧种之一。流行区域很广，除了龙溪专区、晋江专区和厦门市之外，在台湾是个主要剧种，在国外南洋一带都受到华侨热烈的欢迎。它在福建几个主要剧种中是比较年青的一个，从发源到现在大概只有五十年左右，但其观众基础是广泛的。

芗剧是从台湾的“歌仔戏”发展出来的；“歌仔戏”却是由漳州芗江一带的“锦歌”、“采茶”和“车鼓”各种民间艺术形式流传到台湾，而揉合形成的一种戏曲。所以“芗剧”和“歌仔戏”之间，具有极密切的血缘关系。

“锦歌”是很早就盛行于漳州一带的一种民间小调，是以七字或五字组成一句、每四句组成一段的一种民歌，由于是用方言俚语唱的，极其通俗，普遍流行于农村及城市，成为当地劳动人民经常喜闻乐唱的文娱活动的民间形式。这种民间形式的题材内容，起初仅限于反映自己的日常生活，以后才发展到演唱地方故事和民间传说。伴奏的乐器，是手鼓和月琴，同时受到泉州“南曲”的影响，又采用了三弦、二弦、琵琶、洞箫、夹板。演唱故事中的女角，都是用男人的嗓子。

“锦歌”流传到台湾的历史有三百多年了。一六二四年（明天启四年），漳州和泉州一带的贫民迁移到台湾的有三千多人；一六二

八年福建大旱，漳、泉两州迁往台湾的人民约几万人；一六四三年农民革命领袖李自成攻下京都之后，吴三桂引清兵入关，后来明唐王朱聿键在福州的偏安局面也保不住了，清兵终于侵入福建，闽南不愿做奴隶的人民纷纷东渡。“锦歌”就是在这三次移民中传到了台湾的。

当时台湾的人民，多数是从闽南迁移过去的，他们对于早在闽南民间生了根的、善于抒情而通俗的“锦歌”是非常爱好而熟悉的，因此它在台湾很快地就流行起来了。最初台湾各地有了乐社组织，这种组织像票房，大家凑点钱买些乐器、唱本，自拉自唱。乐器原来很简单，曲调也并不多，常用的只有由锦歌“四空仔”改作的“七字仔”、“五空仔”改作的“背思”和“大调”有限的几个调子，一般还仅限于清唱的形式，后来逐渐由“坐唱”发展到“行唱”才有了“歌仔阵”的名称。

满清中叶之后，内地的“四平戏”、“乱弹戏”、“汉戏”、“京戏”以及闽南“高甲戏”、“潮州白字戏”先后流入台湾，到了一八九五年，日本帝国主义者强占台湾，日本的歌舞伎也渗入台湾，于是由“锦歌”发展而成的“歌仔阵”，受了这些戏曲的刺激，逐渐起了变化，由清唱形式变成了演唱形式。这种演唱形式开始时是很简单的，只有两三个演员，主要是生、旦、丑，动作上只是走走四方部位，即在原来的说唱形式加上一些表演而已，至于台步和化装都是向经常在台湾农村中演出的四平戏学来的。演出的剧目，有“陈三五娘”、“山伯英台”、“吕蒙正”、“郑元和”等。这是四十多年以前的情况。在当时，这些剧目的上演，还没有发展到舞台，只在广场上拉起场子演唱，一般人叫它“落地扫”。“落地扫”还是农民组织起来演唱的，乐器中还没有应用到打击乐。到了闽南民间歌舞“车鼓弄”、“采茶调”流传过去之后，在乐器中增加了鼓，演唱形式上开始有了一些提高，于是它又被叫做“车鼓戏”。

“车鼓戏”由广场走上舞台，据说是这样的：原来台湾农民是爱看四平戏的，有一次逢节酬神临时搭草台唱四平戏，四平戏刚唱完，舞台空着，“车鼓戏”演员趁机会跑上台去，接着就演，结果也很受观众的欢迎。从这时候起，“车鼓戏”渐渐由平地转移上了舞台，渐渐成为舞台上的新戏曲。由于它的前身是“歌仔阵”，群众对这新戏曲起了个新名称，叫“歌仔戏”。

当时，台湾由于受了日本帝国主义的严重压迫和剥削。农村经济破产，歌仔戏不得不转向城市发展。城市的一些戏院老板，眼见“歌仔戏”很叫座，就纷纷同“歌仔戏”班子订合同，聘去长期演唱，从中牟利。“歌仔戏”就是这样由业余走向专业化。同时，它还有两个别号，即“子弟戏”与“逢门戏”，前者是业余性质的，后者则是职业性的。

进入城市后的“歌仔戏”渐渐现出了它的新面貌，因为客观环境已和“落地扫”时代大大不同了。这个发展，是由于适应城市观众的要求，和剧种本身生存的要求所致。于是它大量地向外来剧种吸收各种的养份，这不仅在剧目内容上由民间故事题材扩展到历史题材；同时在表演、音乐、排场、服装和化装各方面，都从“京剧”方面搬用。从此“歌仔戏”逐渐形成了各种条件比较完备的剧种，很快地在台湾各个城市流行了起来，渐渐地代替了当时“外江戏”（泛指福建以外的剧种）的地位。

日本帝国主义禁止台湾人民读汉文、讲汉语，并且对在台湾生了根的、人民大众喜爱的歌仔戏班社，也加以摧残和迫害。三十年前曾经下过令禁演“歌仔戏”，可是人民的意志是不可动摇的；它在大城市不能演，便到小城市去演。小城市再不能演，就到乡村里去演。不能公开去演，就背地里去演。“歌仔戏”终于顽强地成长发展起来了。

日本统治者看到“歌仔戏”禁止不了，于是只好默许演唱，不过

它仍要加以控制，举行了所谓“俳优登记”，每个班社要有七人以上领取所谓“登记牌”，每个人每年要付出大洋十三元，否则不许演出。同时，日本统治者更大的企图，是想利用“歌仔戏”进行奴化宣传，曾编了一些宣传“武士道”之类的剧本，强迫演出，但遭到了“歌仔戏”艺人的拒绝，而至于失败。

日本帝国主义者与歌仔戏艺人之间的斗争是尖锐的，并且持续了十几年之久。九一八前后，日本帝国主义者在进攻东北的同时，加紧了对“歌仔戏”的迫害，曾一再禁止演唱。抗战开始时，台湾的日本统治者想藉“歌仔戏”推行他们的“国策”，进行所谓“登记”和“管理”，并成立“新剧协会”，企图改成所谓“皇民化”的歌剧。又把“星光”、“国民座”等四十九个剧团控制起来，后来因为很难加以利用，遂放弃了这一企图；到一九四二年，又成立了“台湾演剧协会”，在政治、经济和艺术三方面进行压迫和腐蚀，日本情报局派了一批所谓艺术指导，大量灌输了色情的毒素。当然，这些可耻的企图都随着日本军国主义的幻灭而幻灭了。但多少也留给了“歌仔戏”一些不良的影响。

二

“歌仔戏”开始回到内地，是在一九二八年，台湾歌仔戏剧团“三乐轩”回乡祭祖，到了同安县白礁宫（武王庙）进香，归途经过厦门，在水仙宫的妈祖庙演出三天，这是“歌仔戏”第一次回娘家的记录。由于言语相同，戏中曲白全部都能听懂，因此很受群众欢迎。虽只短短三天，影响却很大，许多厦门观众，都学会了那著名的“七字仔”，不论老少都会哼：“清早起来啊……天光时”。以后每年三月，台湾有些“歌仔戏”班社，都要回到闽南来进香，途经厦门的时候都要作短期演出；由于厦门观众喜爱这种新兴的剧种，因此原在厦门由台湾人所组织的业余歌仔戏“平和社”，也受到重视，甚至连到做

小买卖的也利用“歌仔调”自拉自唱来吸引顾客；尤其在继“三乐轩”以后而来的“霓生社”、“霓进社”等歌仔戏剧团，先后在厦门作较长的演出后，影响到原来演高甲戏的“双珠凤班”和原系小梨园的“新女班”，都改演了“歌仔戏”。这就说明了“歌仔戏”在当时的声势的一斑了。

“歌仔戏”在厦门站住了脚以后，就进一步地向内地发展，最早是由霓生社、霓进社留在厦门的部分演员组织了“金声团”到石码演出，后来霓生社又到了漳州，漳州的观众比厦门的观众欢迎的更热烈了。在短短一两年内，原来流行于漳州一带的地方戏，如从泉州流入的“小梨园”、“高甲戏”、“布袋戏”和漳州本地的“猴戏”，都大受影响，而日趋于衰落，像小梨园“金瑞春”、“新玉顺”、“宝德春”等班，都全部改演了“歌仔戏”。此外，并由城市扩展到农村，一九三二年，同安锦宅乡就有了“子弟戏”的组织，第二年龙溪县的石美、许茂、北溪围头，以及同安县的辽东、白礁等地，也都相继组织起来，（那时农村中的文娱活动，除了“歌仔戏”以外，还有“南曲”、“高甲戏”和“京剧”）他们在表演上极力钻研，互相竞赛，当时很有几个比较出名的角色，流行着“许茂生”（小生）、“白礁旦”（青衣）、“崎巷丑”（三花）、“北门髦”（老生）的口语。就从这时起，“歌仔戏”开始在漳州生了根，成为漳州人民自己的戏曲，漳州又名“芗江”这就是现在芗剧名称的由来。

回到漳州以后的歌仔戏依然是灾难重重，国民党反动派说它是“亡国调”，对“歌仔戏”艺人的侮辱和迫害，无所不至。到抗战爆发，更是凶狠地下令禁演，甚至扬言凡是唱“台湾戏”的抓到就要杀头，并以搜查汉奸为名，逮捕“歌仔戏”艺人游街；也就在这时，日本帝国主义在台湾取缔一切中国民族形式的娱乐，歌仔戏在福建和台湾同时受到严重的摧残。

国民党反动派的禁演令只能控制了几个城市，广大乡村依然

是“歌仔戏”的天下，农民们都拿着武器站岗放哨，来保护“歌仔戏”的演出。不久禁令在城市中也失去效用了。艺人们为争取生存，为了保存歌仔戏这一艺术形式，邵江海等把“歌仔戏”改称为“改良戏”：在音乐方面进行了一些初步改革，用着根据“锦歌”改编的“杂碎调”，来替代了原有的“台湾调”，并适当地把“潮州戏调”、“孟姜女唱春调”以及一些“高甲戏”曲调揉合进来；第一次废除幕表而采用剧本，这样就堵塞了国民党反动派诬蔑它为“亡国调”的藉口，尽管禁令未撤，“歌仔戏”遂又打着“改良调”的招牌，回到了城市。一九三九年，第一个戏“六月飞霜”，受到观众热烈地欢迎，这样的“改良戏”影响很大，光在龙溪一县，当时所组织的农村业余班社就有二百四十余个，并且以本行职业的性质来命名，比如挖笋的农民所组织的叫“笋仔班”，卖豆花的小贩所组织的叫“豆花社”，麻袋工人所组织的叫“布袋社”，卖咸草的所组织的叫“咸草班”等，班社之多，如雨后春笋；于是逐渐有些业余班社成为半职业性的，如“龙凤春”、“宝德春”、“金宝升”、“金发春”、“艳芳春”、“宝莲升”、“瑞宝升”等班，都把演戏当作主要的副业。“改良戏”之所以能够在工农群众中间迅速发展，虽由于“歌仔戏”过去原有的群众基础好，但民间艺人们的改良和推进，其贡献也是很大的。

一九四零年底，伪国民党龙溪社会服务处把当时较为优秀的十四个班社集中训练，集训的用意，是企图使改良戏成为反动宣传的工具。首先把原有班社名称乱改：如“宝莲升”改为“复兴”，番号是第五团，“金丽华”改为“必胜”，番号是第四团等；每个班社都派了“指导员”，集训经费要戏班分担，指导员的生活费用，也由戏班负责，其待遇之高，超过任何主要演员。指导员并和班主狼狈为奸，勾结流氓、特务、地主、官僚，买卖艺童、侮辱艺人、打骂勒索，无所不为，并且由于反动派内部存在矛盾，又利用戏班作为宗派倾轧的工具。此外并强令艺人们在演戏中附带讲解“国民党党员十二守

则”或歌唱“国民公约”。在音乐方面，又加上了“毛毛雨”之类的黄色歌曲，也美其名曰“改良调”，这样使“歌仔戏”的音乐更为复杂，增加了它的“靡靡之音”的成份。

一九四三年，“军统”匪徒们在闽南十三县下令禁演歌仔戏，艺人们多数被迫转业或回乡，歌仔戏暂时在城市绝迹。随着抗战的胜利，歌仔戏又慢慢兴起，海外归侨也在侨区里纷纷演唱起来了。这时台湾已经归还祖国，反动派再没有理由说它是“亡国之音”。歌仔戏中又重新出现了观众喜爱的“台湾调”。

解放以后，芗剧的改革工作逐步展开，一九五一年，厦门市人民政府文教局把“勤友芗剧团”（原名笋仔班），改组为“群声芗剧团”，采取民营公助方式，直接领导。龙溪专署文教科亦于一九五一年七月，把“艺光剧团”（原名霓光班）、“新春剧团”（原名艳芳春）合并组成为民营公助的“漳州实验芗剧团”；开展了政治、文化、业务各方面的学习，使艺人们能够在原有基础上都得到初步的提高。由于这两个重点剧团能够起示范作用，一些民间芗剧团也就跟着有了改进。

目前专业的芗剧团计有：“厦门群声剧团”、“厦门福金春剧团”、“漳州实验剧团”、“漳州笋仔剧团”、“同安大众剧团”五个，专业艺人约二百五十人左右，除了“厦门群声剧团”和“漳州实验剧团”外，其余都是民间职业剧团。

三

芗剧的剧目是来自各方面的。最早只有在歌仔戏流回内地的四个基本剧目：即“山伯英台”、“陈三五娘”、“吕蒙正”、“郑元和”。这四个剧目最初来源，是由梨园戏团辗转流传过去的。这四个戏的内容，都是以民间传说为题材，用说唱形式演出。都是劳动人民最喜爱的东西。

芗剧进入城市后,就受了其他剧种的影响(主要是京剧的影响)在剧目上起着很大的变化,于是大量地演出历史题材的连台本戏,并且大搞机关布景、飞剑电光,来迎合落后观众的好奇心理。

解放以后,芗剧成为人民的戏曲,首先是以新内容替代了旧内容,先后演出了“白毛女”、“血泪仇”、“台民泪”等现代剧,受到观众的赞扬,为芗剧向现代剧发展开辟了一条道路。

芗剧剧目有三个不同时期的来源:

(一)农村时期,多取材于“歌仔唱本”,如“陈三五娘”等。

(二)城市时期,根据“京剧”、“潮州戏”、“梨园戏”、“高甲戏”和“闽剧”的剧本和小说编演,多属连台本戏,没有一定的台词唱词,如“薛刚反唐”、“千里送京娘”等。

(三)解放以后,多数根据“越剧”、“京剧”、“评剧”、“沪剧”、“粤剧”、“秦腔”、新歌剧、电影剧本和连环图画改编而成,演出的现代剧计有白毛女、血泪仇、台民泪(台湾二二八事件)、葡萄熟了的时候、罗汉钱、结婚、陈竹花结婚(同安县实事)、糖衣炮弹、站稳立场、好军属、父子争先、公审林三兴(厦门禾山实事)、斗争杨四海、小女婿、小牛报仇、王贵与李香香、小二黑结婚、刘胡兰、复仇、童养媳翻身、邵秀英、婚姻自由、双喜临门、翻身果子翻身花、宝山参军、一朵红花、夫妻识字、赤叶河、消灭细菌、访苏代表回来了。等等。

一九五四年参加华东区戏曲观摩演出大会的观摩剧目,为“三家福”、“赵小兰”,展览剧目,为“双巡按”。“三家福”一剧获得了剧本奖二等奖,演员方面获得演员奖一等奖者为李少楼,演员奖二等奖者为叶振东、姚九婴,演员奖三等奖者为陈玛玲、陈秀琴、叶桂莲、纪招治。获得奖状者为洪大呆。

四

芗剧在“落地扫”与“车鼓戏”时代,角色是非常简单,一般故事

的演唱,多以小生、小旦、小丑为主;进了城市以后,受了其他地方戏和京剧的影响,角色就逐渐增多了,尤其在“歌仔戏”回到内地后,和京剧接触的机会更多,这个年青的剧种,不像闽南其他地方戏在角色上都有其独特的名称,于是一切都向京戏模仿,所以在角色的名称上,可以说是全部京剧化,但也不如京剧分得那样清楚。目前芗剧中的角色配备,大致有:“老生”(分文武)、“小生”(分文武)、“青衣”、“花旦”、“彩旦”、“老旦”、“大花”(分文武)、“二花”(分文武)、“三花”(分文武)。

“芗剧”的唱和说白方面的特点,就是纯粹口语化,容易听懂,这是芗剧受观众欢迎的一个主要原因。

芗剧的表演形式及舞蹈动作,是由“车鼓”“采茶”与“四平戏”的基础上发展起来的,所以比较淳朴。受了京剧影响之后,表演艺术虽提高了一步,但也多少沾染了些程式化的演技。“武打”在芗剧中是从京剧吸收来的,化装、服装和脸谱也是用京剧的。在“草台戏”时代,用不着舞台装置,后来职业剧团到城市演出时,又大搞其机关布景,解放以后才逐渐纠正。

五

最初芗剧的主要曲调,是以台湾“歌仔戏”的基本曲调如“大调”、“背思”、“杂念”、“七字调”以及各种哭调为主;自从国民党反动派禁唱“台湾调”以后,就改唱以“杂碎调”为主的“锦歌”、“京剧”、“潮剧”的调子,以及一些流行歌曲。因此在曲调的应用方面,可以说是渐趋复杂化了。但有些主要曲调,如“七字调”、“杂念调”等,其旋律和节奏也多少和以前有所不同。它既然是由“漳州锦歌”发展到“台湾歌仔”再回到“漳州芗曲”的,表现在旋律上的也是由简而繁,这虽只是乐曲的发展过程,同样地也标志着整个芗剧的发展过程。

芎剧音乐的主要特点是曲多白少，曲调自由，没有固定格律，富有强烈的表现力，而且同样曲调，用不同的感情去唱，可以表现出不同的情绪。例如常用的“七字仔”，歌词长短可以随机应变；“杂碎调”原是七字句，必要时可以压缩或伸展。

芎剧音乐是有其贫乏的一面的。由于它的原始基础是说唱，一些基本曲调只适用于叙述式的独唱和对唱，音乐气氛哀怨凄凉，表现愉快热烈的情调就有困难，艺人们在合唱和轮唱中就采用了“汉调联弹”和“潮调”；男角出场、坐堂和升帐也都用京剧的吹牌和曲牌，这样不加选择地吸收，又未能加以溶化使之协调和谐，便显得生硬而格格不相入，这是今后必须加以改进的。

芎剧曲调很自由，不拘格律，在应用方面，大致可以分为几种类型，但不是十分固定的。大体分类如下：

（一）叙说类：“七字调”（一名四空仔）、“七字仔调”（即台湾调）、“七字仔反”（内地调）、“七字仔正”（来自台湾最早的七字调）“杂碎调”（有平板、快板、慢板、紧板、活板、叠板之分）、“杂念调”（有锦歌、台湾、内地、问答、扣板之分）。

（二）助场类：“大调”（与锦歌“五空仔”同，但有变化）、“倍思”（与锦歌“五空”、“阳关”同，变化较多）、“江水”（与高甲戏“江水调”相同，但有变化）、“馒头”（来自台湾歌仔戏及泉州高甲戏）

（三）对唱、轮唱、合唱类：“赞歌调”（一名四空仔）、“汉调”（即梨膏糖调，已略有变化）、“褒歌”（闽南山歌）、“联弹调”（来自京剧联弹）、“潮调”（即白字戏仔调，采自潮州戏）。

（四）走路类：“参差调”（一名三空半）、“凤凰调”（一名波浪调）、“青春调”（一名改良走路调，来自台湾歌仔戏）、“腔仔调”（台湾调）、“采茶调”（台湾广东客家山歌）、“小思君调”（来自四平戏或南词）、“改良调”（分对唱、叙述、行路数种）、“紧叠仔调”（分台湾、泉州两种）。

(五)送别类：“送别调”(来自台湾调仔)、“十二送哥调”(与小上坟唱曲相似)、“十八送哥调”(一名病子调)、“管甫送哥调”(来自高甲戏)。

(六)游赏类：“游园调”(一名台湾调仔)、“彰化调”(同上)、“琼花调”(同上)、“西湖调”(一名雨伞韵)、“明月调”(来自台湾歌仔戏)、“月台梦调”(同上)、“五空背调”(同上)、“彰化背调”(同上)、“三盆水仙”(同上)、“向日红调”(同上)、“望春风调”(同上)。

(七)欢乐类：“客人调”(一名扭扭动)、“火炭调”(来自闽剧)、“赞同调”(原名工场拍铁)、“捧茶调”(出自“英台三伯”)、“采茶歌”(客家山歌,有多种)、“得意调”(一名彰化背)、“探望调”(一名小探别)、“摇琼篮”(一名筐篮调)、“闹花灯”(一名闹匆匆)、“进兰房”(一名厦门锦歌)、“拉加加”(民间小调)、“十二文人闹”(同上)、“草蜢弄鸡公”(同上)、“桃花搭渡”(同上)。

(八)悲哀、怨叹类：大哭调、小哭调、改良哭调、鲙甲哭调、凤凰哭调、运河哭调、大哭四反、七字仔哭调、卖药仔哭调、思想悲调、昭君怨、告御状、暗悲伤、白水仙、无钱歌、小浪亭、心酸酸、算帐歌、悲愤调、相思调、别离调、探别调、梦春调、暗暝歌、惊梦调、江西调、新北调、椰子调、过番歌。

(九)一般小调及其他：鲜花调、紫菜调、跪某歌(“某”即妻的意思)、死某歌、行船歌、长工歌、五更调、花鼓调、竹篙调、半番调(原名六空仔)、锦歌新调、锦歌花调、后园花调、补缸调、十月限、亲母拍、大补瓮、卖杂货。

(十)伴奏曲牌：一串连、寄生草、百家春、水底鱼、满天星、双贵子、四季串、小开门、粉红莲、浪淘沙、一封书、北山花、海棠花、胭脂串、福德词、上天台、南进官、朝天子、到春来、江流水、柳青娘、过江龙、银纽丝、鬼子图、火石榴、汉中山、渔家乐、将军令、江东桥、雁儿落、二字锦、闹元宵、山坡羊、骂大人、西湖柳、竹石花、观音咒、小花

园、周空算、梳妆楼、祭旗、双弄、采茶、绣花、摘青、补瓮、双清、王大娘、老婆串、南八仙、朝南贺、流水板、行路歌、洗面谱、钱古谱、昭君闷、一江风、对面答、牌子头、五团花、小三通、鬼傀儡、叠莲花、柳摇金、鬼仔抄沙、狮子滚球、状元游街、水月登楼、雨打芭蕉、九龙吐珠、鸳鸯戏水、麻姑进酒、锦上添花、画眉跳架、南下小楼、临园觅花、出水芙蓉、铜壶滴漏。

(十一)吹牌：大节(配字、三寮、节尾共三节)、大令(续下节)、前板、尾场、擂将台(共四折)、鬼头番、娃娃曲、破棺谱、昭君闷、北柳摇金、武点绛、伴战台、一净光、山坡羊、普天乐、泣颜回、耍孩儿、大补瓮、状元游街、渔家乐、一江风、到春来、北和番、万年欢、浪淘沙、赏灯花、满天星、白马声、醉太平、清水令、北修妆台、水龙吟、三花子、算仔谱、玉母令、上下小楼、三仙点功、粉蝶头、四句诗、千秋岁、新金榜、马阵吹、父子会、郑娥歌、江儿水、玉芙蓉、出队子、兔儿逃、水底鱼。

芗剧的乐器可分为抗战以前及“改良”以后两个阶段。在抗战以前应用的管弦乐有：

“壳子弦”(椰壳所制，与板胡相似)，定“合尺”弦。

“大广弦”(龙舌兰木所制，口径七、八寸，与胡琴相似)，定“上六”弦。

“月琴”(四度定弦，里弦为“尺”，外弦为“六”)。

“京弦”(即京胡)。

“台湾笛”(又名椰子箫)，倒数第三孔为“上”。

“大吹”(即京剧中的大唢呐)。

“北笛”(又名海笛，即京剧中的小唢呐)。

经过曲调的“改良”以后，又增加了以下几种乐器：

“二胡”(即六角胡，男用“上六”弦，女用“合尺”弦)。

“三弦”定“尺合尺”弦。

“苏笛”(即横笛)。

“鸭母笛”(即管,倒数第三孔为“上”)。

“琵琶”(一度采用,现已不常用)。

“洞箫”(不常用)。

在乐器的应用上,一般哭调用大广弦、月琴、洞箫;叙说曲调则用二胡及三弦。为了使剧中人物性格更明朗化,七字仔调的伴奏乐,又分为“上四管”、“下四管”两种。上四管主要用在比较热闹的场所,多属小生、花旦所唱,乐器用壳子弦、大广弦、月琴及台湾笛。下四管以唱为主,多用于老生,乐器用三弦、大广弦、月琴及京胡。(虽说四种,但人多可以增加)唱汉调联弹时,主要的伴奏乐器,多用唢呐和鸭母笛。

武场方面所用的敲击乐器,形式和音声,都和京剧相同,只在名称上有些不一样。计有:北鼓(小鼓)、通鼓(堂鼓)、大锣、小锣、碗锣,大钹(大钹)、小钹(小钹)、双铃、板。

在台湾“歌仔戏”开始形成时期,所用的敲击乐器非常简单,锣鼓介头也只有两三种,如“马笼头”、“火炮”等;以后在发展中,又向京剧学习了“冲头”、“四击头”、“长槌”、“加冠”、“纽丝”、“小介”等各种敲击方法,渐次抛弃了原有的比较粗糙但有地方风格的锣鼓敲击法。武场方面完全走向京剧化。

“芗剧”与“高甲戏”虽同是采用了“京剧”锣鼓的打击方法,但在程度上是有新、旧、深、浅的区别的。“高甲戏”只是采取了二十年前“京剧”锣鼓的一部分打法;而芗剧则是搬用了“京剧”的全部锣鼓打击方法。我们认为芗剧有很自由活泼的音乐风格,配上了定型化的打击乐,是不大相宜的。

芗剧的前身,是由漳州民间音乐流传到了台湾而演化形成的一种地方戏,它的曲调一部分是台湾的,它的舞台语言,也是闽南和台湾并用的,所以它和台湾人民的文化生活具有极密切的关系。

台湾解放以后，芗剧艺人一定可以在改革台湾芗剧的工作上起到积极作用的。

注：

福建省戏曲改进委员会调查研究组，陈啸高、顾曼庄执笔《福建和台湾的剧种——芗剧》。《华东戏曲剧种介绍》第三集 P90—101。上海新文艺出版社 1955 年初版。

台湾歌仔戏史(节选)

吕诉上

一、歌仔戏的沿革

“歌仔戏”是由漳州芗江一带的“锦歌”、“采茶”和“车鼓”各种民谣流传到台湾,而揉合形成的一种戏曲。

而闽南一带所流行着的一种地方戏即“芗剧”是从台湾的“歌仔戏”发展出来的,新以“芗剧”与歌仔戏之间,具有极密切的缘故关系。……^①

二、最早的台湾歌仔戏及兴起

“歌仔戏”的原始唱调是由大陆传来的“锦歌”变成地方民谣的山歌,它流行在兰阳一带民间,当时火车未通,台北宜兰间的交通只好沿水路,操般由淡水河往返,最初台北市铸生工厂往宜兰采购木材,宜兰歌仔调(民谣)便随着木材采办人,沿淡水河而传入台北,渐渐的受到各地欢迎学习而普遍,当时以大孔弦奏之,后来并用壳仔弦、笛、月琴等乐器,歌词也从片片断断的渐渐加长而编成一段的完整的歌词。

台湾的歌仔戏是一种通俗的民间歌剧,为台湾所独有,所以也可以称做台湾戏,台湾戏剧界拥有最多观众的也正是歌仔戏,它风行的地区,并不限于台湾岛内,在厦门、菲律宾、爪哇、新加坡、苏门答腊等地也是同样地受到欢迎。

歌仔戏的兴起在民国初年，歌仔有歌谣的意思，是在宜兰地方，由山歌转变而来的。那里的山歌是一种民歌，换句话说，就是一种农村或渔村的工作歌。最初是男女对答很单纯的歌，后来变为有叙事情的长歌词，一句七字，句脚押韵，最后再变为有故事性的歌剧，并且依照歌词分配角色，更增加动作，于是形成一种粗具规模的歌剧，渐渐地又增加了台步、身段、音乐、服装、脸谱，而成一种特有歌剧。^②

三、最早的剧本及组成

第一部是“陈三五娘”，是由民间故事荔镜传改编。

第二部是“梁山伯祝英台”，为歌仔戏发生以来最成功的杰作，也可称为歌仔戏的圣经。

歌仔戏剧团自从宜兰歌仔调流行在各地以后，由一群爱好者集合业余票友组成的最初的一个剧团据说是“清和音”，后来“清和社”“同闻乐”（主持人是猫仔赖）相继而立，最后又创立了一个改穿平剧服装的“霓生社”（主持人周生）。演出的情形：他们最初是参加迎神赛会，白天随各阵头以二面锦旗一面彩牌内写剧团名称，及四名演员的姓名，吸奏管弦，游行街上，夜间则在露天演唱。当时的主角有宜兰人陈三仪（本名仪因饰演陈三出名，人均以陈三仪呼之），汪思明（现仍在台湾广播电台唱歌仔调）还有一位同僚人姓名不详，职业是挑水夫。后来有一名称呼为“兰笑仔”的亦很有名气。当时旦角也是男人饰演，男角是手拿一枝扇，女的则拿巾在手上。

最初的演出和现在马路傍打拳卖药膏的行商一样，可是，却到处受人欢迎，于是就有懂得生意经的人出来组织巡回歌仔戏剧团了。

这大约是在民国初的时候在台北市新舞台经理直营组织歌仔戏“新舞社歌剧团”经常公演后继有新竹日人松田氏组织客家人的

客家歌仔戏亦会演闽南语，该团多角有阿狗旦、阿细妹旦、小春姐等后来各地都开始组团演唱歌仔戏如民国十年前后有清乐团班新庄有如意社等，如雨后春笋盛况起来。当时没有使用布景，至民国十二年前后，外省来台公演的剧团，有福州班旧赛乐，和京班新赛乐，三赛乐等他们都有平面画的软布景，三国志及连台戏的陈靖姑、狸猫换太子、济公传等剧，歌仔戏就学习他们增设布景，每个剧团大约有同一类型如金銮殿、公堂、监狱、厅堂、茅舍，已有数十个了。剧本也从短篇改为连续篇，如孟丽君、八美图、九美夺夫、慈云走国、五子哭墓等，剧本大约四天至七天才能演毕。又因来台公演的福州剧团，因卖座不佳，被解散的剧团的武行手，即投入歌仔戏团服务的亦很多，歌仔戏从此就有了平剧调的演唱。再到后来西乐也参加进去了，那是因为马戏团的西乐师，如提琴家或风琴家，转入歌仔戏团的原故……^⑧

注：

①摘吕訴上《台湾电影戏剧》(上)P233。台湾东方书局1961年出版。

②同上，P233—234。

③同上，P235—237。

《中国戏曲曲艺词典》歌仔戏(芗剧)条目选

一、芗剧

【芗剧】戏曲剧种。流行于台湾及福建龙溪地区和闽南方言地区。1928年台湾歌仔戏班在闽南盛行。因演员大多来自农民子弟，故也叫“子弟戏”。在发展过程中，艺人邵江海等创新腔“杂碎调”，并吸收曲艺“锦歌”和其他剧种的音乐以及民歌、流行歌曲为曲牌，并改用六角弦为主要伴奏乐器，称为“改良戏”，其曲调统称“改良调”。1945年后，歌仔戏唱腔与改良戏唱腔同台并存。1948年抗建歌仔戏剧团到台湾演出，把改良调传到台湾。1954年因其主要流行于九龙江中游的芗江一带，改名为“芗剧”。传统剧目有《三家福》、《安安认母》等。现代剧有《白毛女》、《血泪仇》、《台民泪》等。^①

二、歌仔戏

【歌仔戏】也叫“台湾歌仔戏”。戏曲剧种。流行于台湾、福建南部以及东南亚华侨居住地区。1662年大批闽南人随郑成功去台湾，闽南的“锦歌”、“采茶”、“车鼓弄”等民间艺术开始在台湾流行，并组织“歌仔馆”演唱。后吸收台湾民歌、说唱、并受京剧、四平戏等的影响，逐渐发展为戏曲。初期常在空地上演出，称“落地扫”。1928年台湾歌仔戏班“三乐轩”回福建龙溪白礁乡（今龙海县角尾公社白礁大队）进香祭祖，并在厦门演出，此后歌仔戏即在闽南盛行，而台湾的歌仔班则受到日本侵略者的迫害而纷纷转业，濒于绝境。

1945年后得恢复,曾至福建演出。主要曲调为七字调、大调、背思、台湾杂念调、哭调及其它民歌小调。主要伴奏东器有壳仔弦、大广弦、台湾笛、月琴,打击乐基本与京剧相同。传统剧目有《陈三五娘》、《山伯英台》等。所编演的现代剧《双剑春》影响较大。^②

三、邵江海

【邵江海】(1913—1980)芗剧演员,福建厦门人。抗日战争时期,台湾歌仔戏被国民党禁演,他曾首创芗剧改良调(杂碎调)继续演出,被芗剧界称为“仙仔”。他对闽南话声韵有一定的研究,并擅长于编剧,作有《安安认母》等戏。曾任福建省漳州市芗剧团艺术顾问。^③

四、李少楼

【李少楼】(1914—1979)芗剧演员。又名戽斗,台湾台北人。十四岁拜师学艺,演老生。1948年随台湾歌仔戏霓光班到厦门演出,即定居福建漳州。他唱腔高昂,表演潇洒大方。以擅演《赵小兰》中的赵父、《碧水赞》中的盼水伯等脚色著称。1958年加入中国共产党。1957年任福建省龙溪专区芗剧团副团长,1978年任福建省漳州市芗剧团艺术顾问。^④

注:

①上海艺术研究所,中国戏剧家协会上海分会编《中国戏曲曲艺词典》,P200。上海辞书出版社1981年9月出版。

②同上,P231。

③同上,P383。

④同上,P383。

《中国大百科全书》歌仔戏(芗剧)条目选

一、歌仔戏

歌仔戏 戏曲剧种。流行于台湾全省、福建南部和东南亚华侨聚居地区。明末清初,大批闽南人随郑成功东渡,也有因逃荒和抗拒清廷统治,相继移居台湾,许多闽南民间的歌舞曲艺,如漳州的“锦歌”,同安的“车鼓弄”,安溪的“采茶褒歌”,也随他们的迁徙而流入台湾并逐渐流行。“锦歌”原为民歌小调,后加乐器伴奏,发展成为坐唱的曲艺形式。流入台湾后,城乡民间纷纷组织“乐社”,并将“锦歌”唱腔“四空仔”改为“七字仔调”,“五字仔”改为“倍思”和“大调”,人们统称之为“歌仔调”,刊印的唱本称“歌仔册”,乐社习唱活动的地方称“歌仔馆”,后来又从坐唱发展为节日结队边走边唱形式,叫做出“歌仔阵”。20世纪20年代初,“歌仔阵”逐渐与民间歌舞“车鼓弄”和“采茶褒歌”相结合,开始演唱小戏,称之为“车鼓戏”。初时脚色只分生、旦、丑,只有简单的打击乐,在地坪上拉场子演唱,名之为“落地扫”(也叫“地下棚”)。后来又受流传在台湾的四平戏(正字戏)、高甲戏、潮州白字戏(潮剧)、京戏等戏曲剧种的影响逐渐丰富成型,并从地坪搬上了舞台。开始只是趁四平戏上半场演完时,借用服装道具在下半场演出,后逐步登上舞台作业余演出,最后终于发展为专业班社。由于它的前身是“歌仔阵”,唱的是“歌仔调”故称为“歌仔戏”。所演剧目主要来自“锦歌”唱本的《陈三五娘》、《山伯英台》、《孟姜女》、《郑元和》等戏。

1928年,台湾歌仔戏班三乐轩以回乡祭祖为名,第一次回闽

南龙溪、厦门等地演出，接着霓光班、霓进社等班社相继而来，轰动一时。因此不少其他剧种和班社，也纷纷改唱歌仔戏，各地农村和城镇出现了大批歌仔戏业余戏班。在1928年以后的10年内，漳州芗江流域开设的歌仔戏馆竟达250多处，业余戏班仅厦门市區就有40多个，歌仔戏从此在闽南生根开花。抗日战争期间，歌仔戏在闽南沿海13县，被诬为“亡国调”，连遭禁演，因此班社零落、艺人星散，到抗日战争胜利后，才陆续得到恢复。

歌仔戏唱腔曲调的特点是曲多白少，格律较自由，具有较强的艺术表现力。主要曲调有“七字仔调”、“杂念调”、“大调”和“倍思”以及各种民歌、时曲等。“七字仔调”又分“七字仔正”、“七字仔反”和“七字仔哭”；“杂念调”又分“台湾杂念调”和“杂碎调”两种。“杂碎调”是在闽南改良时产生的曲调，后由漳州都马剧团带到台湾，流行后被称为“都马调”，又称“改良仔正调”。民歌、时曲种类颇多，有“褒歌”（闽南山歌）、“采茶调”（广东客家山歌）、“拉加加”（民间小调）、“进兰房”（厦门锦歌）、“江水”、“馒头”（来自高甲戏）、“小思君调”（来自四平戏）、潮调（来自潮剧），以及“凤凰调”、“青春调”、“送别调”、“向日红”、“望春风”、“摇琼篮”“闹市灯”等调。伴奏乐器有壳子弦（椰壳制成，类似板胡）、大广弦（龙舌兰木制的大筒胡琴）台湾笛、月琴等。

歌仔戏唱词通俗，颇多生动的民间语汇，乡土气息浓厚。剧目除取材于锦歌唱本外，又根据小说改编剧目，同时也吸收了其他剧种不少剧目，如《薛刚反唐》、《千里送京娘》、《加令记》、《安安寻母》等；编演了不少反映台湾现实生活的“新剧”，如《廖添丁》、《运河奇案》、《台北新闻》、《台民泪》等。1979年福建省创作演出了歌仔戏现代剧目《双剑春》。

（谢家群）^①

二、芗剧

芗剧 戏曲剧种。流行于福建省龙溪、厦门、晋江和台湾省以及东南亚华侨聚居地区。闽南的民间说唱“锦歌”和歌舞“车鼓弄”、“采茶仔”(采茶褒歌)传入台湾后,经过“歌仔调”、“歌仔阵”等几个阶级,发展形成“歌仔戏”。1928年,歌仔戏班三乐轩以回乡祭祖为名,来到闽南龙溪白礁(今属龙海县),回台时,经厦门作首次公演。由于语言相同,观众感到十分亲切,满城争看,歌仔戏从此盛行于闽南。抗日战争初期,歌仔戏被视为“亡国调”,遭到禁演。老艺人邵江海等从“锦歌”中再改编出一种“杂碎调”,并改进了大小哭调,吸收了民歌、山歌、褒歌和潮剧、高甲戏、京剧的部分曲调,创出了一套新的唱腔和伴奏曲牌,称为改良调,并把歌仔戏称为“改良戏”,重新进入城市,搬上舞台。他们编演了《六月飞霜》、《卢梦仙》、《安安寻母》等剧,在城乡产生了广泛的影响。后来,漳、泉各地业余改良戏班社不断涌现,有挖笋农民组织的“笋仔班”,卖豆花小贩组织的“豆花班”,麻袋工人组织的“布袋社”以及“水仙班”、“咸草班”等,一度发展至200多个。因其流行于龙溪芗江流域,1954年,定名为芗剧。

芗剧唱腔丰富,乡土气息浓郁。主要曲调有杂碎调、七字调、杂念调、各种哭调以及民间山歌、褒歌和“采茶调”、“十二送哥调”、“扭扭动”、“草蜢弄鸡公”、“十二文人闹”等小调。主要伴奏乐器有壳子弦(椰壳制,近似板胡)、大广弦(龙舌兰木制大筒胡琴)、台湾笛、三弦、月琴、鸭母笛等。传统剧目有500余本,有的来自“锦歌”唱本,有的由小说改编,有的移自其他剧种,如《郑元和》、《陈三五娘》、《千里送京娘》、《双巡按》等。较有影响的剧目有传统戏《三家福》,现代戏《碧水赞》等。著名演员有台湾籍艺人李少楼、陈玛玲和叶桂莲、姚九婴等。现有专业剧团11个。

(陈志亮)^②

三、邵江海

邵江海，(1913—1980)芗剧演员。原籍福建厦门，后移居龙海县丹宅村。自幼在子弟班当演员，对戏曲音乐和闽南方言声韵有一定研究。抗日战争期间，台湾歌仔戏被国民党禁演，他首创改良调（杂碎调）继续演出，歌仔戏因而易名改良戏。中华人民共和国成立后定名为芗剧。邵江海被芗剧界誉为“仙仔”，所创杂碎调至今仍为芗剧的主要曲牌之一。他改编有《安安认母》等戏曾当选为福建省漳州市第二届人民代表大会代表，中国人民政治协商会议第二、三、四、五届福建省漳州市委员会常务委员，中国戏剧家协会福建分会理事。

(陈松民)^③

注：

①中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会《中国大百科全书·戏曲曲艺》P88。中国大百科全书出版社 1983 年 8 月出版。

②同上，P506。

③同上，P346。

《中国戏曲志·福建卷》歌仔戏条目选

一、芗剧(歌仔戏)

芗剧(歌仔戏),原名歌仔戏,亦名子弟戏。流行于闽南的漳州、漳浦、厦门、龙海、南靖、长泰、华安、晋江等地和台湾省,并传播到东南亚各国华侨聚居地。

明末清初,民族英雄郑成功率领福建子弟兵东渡收复台湾,从而把流传于闽南的“锦歌”、“车鼓弄”等民间艺术带到了台湾,并与当地民歌小调相结合,在台北等地的农村、渔区广泛流行,出现了坐唱形式的歌仔馆。继而,随着迎神赛会的需要,清唱的歌仔馆走上广场,形成了有人物化妆唱演结合的游行表演形式,时称“歌仔阵”。清末,“歌仔阵”据锦歌的〔四空仔〕、〔五空仔〕、〔大调〕、〔背思〕等曲调加工发展成〔七字仔调〕、〔哭调〕、〔杂念调〕、〔卖药哭调〕等作为主要曲调,唱白用漳州、厦门语言混合的台湾腔,并吸收梨园戏、四平戏和乱弹的剧目、表演和化妆,在农村谷场、庙埕牵草索圈地演出,民间俗称“落地扫”。后来,每当逢年过节,也临时搭棚表演。有时“落地扫”趁四平戏班演完后,借其戏台和服装在下半夜登台演出,时称“半夜反”。后从“歌仔阵”发展成歌仔戏。

民国初年,由于歌仔戏音乐曲调富有地方色彩,方言俚语通俗易懂,又博采其他剧种的剧目与表演艺术,一时风靡盛行,曾把四平戏、梨园戏、竹马戏、乱弹等剧种挤下剧坛而跃居首位。民国十四年(1925),厦门梨园戏双珠凤班聘请台湾籍艺人矮仔宝传授歌仔戏。不久,台湾歌仔戏三乐轩班回闽南白礁慈济宫进香,并在白礁、

厦门剧坛演出,大受群众欢迎。从此,漳州、龙海各县纷纷成立专业和业余的歌仔戏班社,俗称子弟戏。随后,台湾歌仔戏霓生社、霓光班、丹凤班、牡丹班、同意社等,相继来闽南演出,影响很大。是年,从南洋返回厦门的小梨园新女班,受其影响改唱歌仔戏。同时,厦门相继成立了亦乐轩、谊乐、福利义、开乐等业余歌仔戏班社。

抗日战争爆发后,厦门被日本侵略军占领,侵略者为“日本帝国圣战”歌功颂德,强化推行殖民主义的“皇民新剧”,遭到广大歌仔戏艺人的反对;当时闽南各县的国民党县党部,却把形成于台湾的歌仔戏视为“亡国调”加以禁演。广大艺人为了保护艺术和生存便撤出城市,转入农村。邵江海、林文祥等艺人又从“锦歌”里吸收养份,以〔杂碎调〕为主曲,大壳弦为主弦,并吸收了高甲戏、梨园戏、竹马戏、汉剧等部分曲调,融汇南曲、南词、山歌小调,如〔孟姜女唱春〕、〔梨膏糖调〕等,重新创造一套新唱腔“改良调”,代替原来的台湾歌仔调,搬上舞台演出,时称“改良戏”。它以巧妙的方式,躲避了当局的禁令,在漳州、龙溪的芗江一带广泛流传,并迅速发展。仅龙溪一县,改良戏的班、社、歌馆就发展到二百多个。它们以地方土产或行业来命名,以示区别。如著名产笋地区程溪农民组织的称笋仔班,漳州卖豆花小贩组织的称豆花班,麻袋工人组织的称麻袋班。不久,许多农民的子弟,迫于农村经济破产,又为了躲辟抽壮丁抓兵,便纷纷组织专业班社,著名的有龙凤春、宝德春、金宝升、金发春、艳芳春、宝莲升、笋仔班等。

民国二十八年,邵江海继改良戏之后,吸改其他剧目着手改编《六月飞霜》、《白蛇传》、《白扇记》、《卢梦仙》、《战地啼冤》、《山伯英台》、《安安寻母》等三十多个剧本,为改良戏进一步奠定了基础。民国二十九年未,由于国民党龙溪社会服务处以“扩大抗战宣传”为幌子,插手改良戏组织,在音乐上塞进《毛毛雨》、《桃花江》等流行歌曲,使改良戏陷入困境。抗日战争胜利后,闽南地区的改良戏获

得了新生,而台湾的歌仔戏也重见了天日,于是舞台上出现了改良调与歌仔戏调合流演唱的盛况。

歌仔戏由于流行于龙溪芎江一带,中华人民共和国成立后改称为芎剧。1954年,龙溪与厦门两地芎剧界联合组织代表队赴沪参加华东区首届戏曲会演,传统剧目《三家福》和现代戏《赵小兰》分别获奖,台湾籍演员李少楼、陈玛玲荣获一、二等奖。1960年,龙溪地区芎剧团参加全国巡回演出,演出了现代戏《海岛民兵》新编历史剧《黄道周》、传统剧目《三家福》以及根据漳州民间传说改编的《水仙花》和童话剧《加令记》等。1962年,根据当地“榜山风格”题材创作的现代戏《碧水赞》,参加华东现代戏调演,它与话剧《龙江颂》,被誉为姐妹篇。

“四人帮”粉碎后,芎剧得到了新的发展,并同时用歌仔戏名称。1979年新编歌仔戏现代戏《双剑春》被选调进京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出,获得好评。现在芎剧(歌仔戏)有专业剧团十个,业余剧团遍布城乡。同时挖掘传统剧目九百八十四个,已记录四百一十个,并对芎剧(歌仔戏)音乐进行记录整理。^①

二、芎剧音乐

芎剧音乐,原系闽南音乐“锦歌”、“车鼓”,传入台湾后,与台湾民间音乐、歌舞相结合,形成歌仔戏音乐。二十世纪初叶,歌仔戏传入漳州、厦门一带,又吸收闽南“锦歌”和民间音乐,形成了具有闽南特色的歌仔戏(后改名芎剧)音乐。

芎剧唱腔属曲牌联缀体,在联缀时可采用同宫同调、同宫异调、异宫异调等方法。唱腔曲牌大体可分为五类:

〔七字调〕,由锦歌〔四孔仔〕发展而成。羽调式,分高、低两腔。高腔适于表现喜悦激动之情;低腔适于沉思、悲叹。

.....

〔七字调〕板式可变,运用灵活。咏怀时采用清板或歇板的形式;急促叙述时采用流水板或删去过门的〔七字连〕。唱词只有两句者,则采用〔七字片〕。〔七字调反管〕,俗称〔七字反〕。由〔七字调〕反弦而成,分〔七字反〕和〔七字调中管〕两种。调式仍为羽调式,定调由〔七字调〕的 $1=F$ 改为 $1=bB$ 。曲情开朗活泼,可适应不同音域的演员演唱。

.....

哭调,是从悲泣的哭腔和习俗歌谣中提炼出来的唱腔。有〔大哭调〕、〔艄舴哭调〕、〔宜兰哭调〕、〔琼花哭调〕、〔江西哭调〕等曲牌。这些哭调可单独运用,亦可联串成为唱段。

.....

〔卖药哭〕源于走唱艺人为招徕顾客而唱的各种卖药歌谣。行腔自由,按唱词的语言声调而造成旋律上、下行的变化,视剧情的需要而定其诙谐风趣或悲伤哀怨的情调。通常不加过门而连续滚唱,故亦称〔滚仔哭〕。

此外,单独运用的哭调尚有〔九字哭调〕、〔运河哭调〕等。

.....

〔杂念调〕,又称〔台湾杂念调〕,由锦歌〔杂念〕衍变而成。旋律、节奏、速度都比较自由灵活,是一种唱念结合的多段型的叙述调。

.....

〔杂碎调〕,是三四十年代末“改良”时期从锦歌〔杂碎〕改良和发展而成的一种旋律丰富、板式多样的曲调。既适于叙述,又可以抒情。分正管、反管、中管三种调门,以适应不同音域的演员演唱。

.....

民歌小调

民歌小调,俗称〔调仔〕。来源甚广,有来自闽南和台湾的民歌、

俚曲俗唱；也有来自其他剧种的小曲和当时流行的各种歌曲；有〔义勇军进行曲〕等革命歌曲；还有〔毛毛雨〕之类的靡靡之音。这类唱腔数量颇多，因旋律、调式、调性、节奏等方面各具特性，故对于表现某一特定的剧情，有特殊的作用，使芗剧音乐更加丰富多彩。

唱词多为七言、五言对偶句式。曲韵属中州韵，用漳州话、厦门话演唱。……

芗剧伴奏音乐由串仔、吹牌、锣鼓经三个部分组成。

串仔，即丝弦乐曲。来源广泛，有的来自锦歌、南曲；有的来自“十音”、“八音”（均为闽南民间器乐曲）；有的来自竹马戏和漳州音乐。用场甚广，可用作前奏、间奏、终曲；亦可用来烘托场面气氛和配合表演动作及渲染人物的情绪。如凭栏思情或生、旦约会用〔台湾串〕、抓鱼捕虾用〔捉鱼串〕等。

……

吹牌，即喷呐曲牌。大多来自京剧，用场与京剧大同小异。分大吹和小吹两种：大吹用两支同调门的大喷呐配合大锣、大钹演奏，称为“插大介”；小吹用小喷呐合小锣、小钹演奏，称为“插小介”。

……

锣鼓经，大多来自京剧，较有特色的是唱腔中的过门插介。如〔七字调〕和〔七字调彩尾〕的插介，既具有芗剧特色的节奏，又烘托出唱腔的音乐气氛。

……

芗剧音乐的主要乐器有四件（俗称四大件）：

壳仔弦，构造原理及材料、形状，大体如板胡。琴筒面呈半桃形，直径十一厘米左右。音色较板胡柔和。多用为〔七字调〕和民歌小调的带腔乐器。定音：内弦 d^1 ，外弦 a^1 。发声较灵敏，便于加花演奏。传统的奏法只在原把位“上翻下滚”，不换把位……

大广弦，琴筒以剑麻或棕树的根茎为材料。面为梧桐板，直径十五厘米，底直径十四厘米，杆长八十六厘米。轴呈葫芦状，原来反插系弦，状如古乐器奚琴，现改为正插，如一般胡琴，空弦定音 $g-d^1$ 。音色深厚柔美，左手指法特殊：用指头的第二关节按弦，内弦用食指和中指按弦，小指将外弦向内推，同时用无名指连续打弦，使发出连珠似的颤音，很有剧种特色……

台湾笛，与梆笛相似。长三十八厘米，音孔等距。吹奏半音时，须用气息控制。筒音为 d 。

月琴，构造如普通月琴，唯形略异，杆稍长，装四相七品。共鸣箱直径三十六厘米。用拨子弹奏。空弦定音为 $a-d^1$ 。音色清亮铿锵。在为哭腔伴奏时，可按哭腔旋律滑奏，使音乐更加形象化……

除以上四件之外，尚有六角弦（类似二胡，为〔杂碎调〕的带腔乐器）及洞箫、鸭母笛（芦管）等具有闽南音乐特色的乐器。西洋管弦乐器也曾使用过，在现代戏中曾发挥其积极作用。

芗剧音乐比较讲究配器，传统已有成规。例如〔七字调〕、〔七字反〕和民歌小调及部分场景音乐用四大件；〔哭调〕和〔台湾杂念调〕主要用大广弦、月琴、洞箫等；〔杂碎调〕用六角弦、三弦、洞箫等伴之。^②

三、芗剧表演

脚色行当 芗剧原先只有小生、小旦、小丑。故有“前台不离生、旦、丑，后台不离尺工六”之谚。演出的剧目多是某剧目中的一段，俗称“段仔戏”。如《陈三五娘》中的“磨镜”、“留伞”；《山伯英台》中的“十二送哥”、“十二碗菜”、“廿四拜哥”；《吕蒙正》中的“三击掌”、“斗歌”；《孟姜女》中的“过十劫”、“哭倒万里长城”、“点骨”等。在唱、做、念方面都有其独特风格和完整、固定的唱词、曲调。后来，逐渐发展演出本子戏，吸收了四平、汉剧、乱弹等剧种的表演加

以充实,于是行当慢慢形成了生、旦、净、丑四门。随着演出剧目的增加,出现了公案戏、宫廷戏、武侠戏等,以后又进入剧场演出连台本戏,行当也随着增多。分工也更细。

旦行:(1)苦旦(青衣),如《孟姜女》中的孟姜女,《詹典嫂告御状》中的詹典嫂。(2)闺门旦,如《陈三五娘》中的五娘,《山伯英台》中的英台。(3)花旦,如《陈三五娘》中益春,《二度梅》中邹云英。(4)嫵旦,如《二度梅》中的翠环、小春香,或专演童年女孩子之类。(5)贴旦(也叫三脚旦),如《三伯英台》中的英台嫂嫂或有些连台本戏中的观音等。(6)彩旦(通常就是女丑),如媒婆等。(7)正旦,扮二十多岁到四十多岁左右的中年妇女,扮相端庄,梳大头。如《山伯英台》中的山伯母,《三娘教子》中的大娘(二娘为花旦,三娘为苦旦)。(8)老旦,扮老年妇女。如《训商辂》中的祖母,《孟丽君》中的国太。

生行:(1)文小生分苦生和笑生。苦生,如《山伯英台》中的梁山伯,《白蛇传》中的许仙。笑生(即风流生),如《陈三五娘》中的陈三,《西厢记》中的张君瑞。(2)武生,如《三国》中的吕布,《征西》中的薛丁山。(3)老生,如《二度梅》中的陈东初,《狸猫换太子》中的包拯。(4)武老生,如《征东》中的薛仁贵,《宏碧缘》中的鲍诸安。(5)贴生(也叫三脚生),如《二度梅》中的陈春生,如《孟丽君》中的孟奎龄等。

丑行:(1)长甲丑(指长衫丑之类)。如《山伯英台》中的马俊,也包括官袍丑之类。如《唐知县审诰命》中的唐知县。(2)短甲丑(指破衫丑和穿短褂、围短裙之类)。如《山伯英台》中的士久、安童等。

净行:(1)大花,如《三国》中的董卓,《蝴蝶杯》中的卢杞等。(2)文武二花,如《薛刚反唐》中的薛刚(黑脸),《千里送京娘》中的赵匡胤(红脸)。(3)武二花,如《樊梨花》中的秦汉(红脸)、窦一虎(黑脸)。(4)杂脚仔,如店小二、家院、传旨官等一类角色。

行当中有粗、幼脚的叫法。一般是男的叫粗脚，女的叫幼脚。但文生却在幼脚这一类。

二十世纪三十年代以前，歌仔戏班的粗幼脚都是女演员扮演的。因此，当时有不少班社的名称都离不开女性的字眼。如新女班、双珠凤等。过去歌仔戏演员都须兼扮几种行当，不这样不能称为台柱。如子都美是演武生兼文武老生；汉中春扮苦生和老生；云中子扮文旦又兼文武小生；冲霄凤扮老生、笑生兼文丑；赛月金扮风流生也演旦脚；锦上花演长甲丑、文武老生也兼演二花、大花；月中娥也因反串白须老生而闻名。这些女艺人，在当时歌仔戏舞台上都是名噪一时的人物。

身段、基本功 芗剧在歌仔戏的表演基础上，吸收了外来剧种的表演艺术，创造、发展了自身一整套表演程式和要求。如指法有“小旦到目眉，小生到肚脐”；眼功有“指出手中，眼随指从”，“眼出情，指出神”等要领。

芗剧基本功侧重于指法、步法、水袖、扇功、伞功等方面的训练。

指法：有多种，鹰爪手、兰花手是旦脚通用的基本指法。双鹰手是用鹰爪手式两手向前推出，表示指物、指地。双阳手是旦脚常用于表现向往、倾注的感情。双阴手配上低头，表示推却、失意。双摇头，表示拒绝。整眉指用于整冠。抽门指、托门指表示开门、关门。揉眼指表示擦泪。波浪指再加双手抖动分贴在两鬓，掌心朝外，表示惊慌。遮羞指表示痛哭或遮羞。夸耀指表示赞赏、夸耀。卑劣指表示卑劣。小少指表示数量少或蔑视之意。双剑指多为粗脚的基础指法。双推指配合身段边走边推，表示万水千山，路途遥远之意。还有寻思指，上、下拱手，枕指，双枕指，招手指等。

步法：有贴步、碎步、叠步、磨步、滑步、垫步、踢裙、跑步、蹉步、上楼步、迈步、颠步、八字步、弓步、勾步、踢步、矮步等。

水袖：有拖袖、弹袖、抖袖、摔袖、波浪袖、凤尾袖、后垂袖、双卷袖等。

扇功：在芗剧表演中是一项重要的组成部分，各行当几乎都用多种多样的“扇功”去表现角色的性格和思想感情。基本扇功有持扇、摔扇、点扇、转扇、开扇、托腮扇、瞅视扇、遮羞扇、反夹扇、腰扇、拱扇、背扇、扑蝶扇、卧鱼扇、打风扇等。

此外，芗剧的伞功、麈尾功也有丰富的表演程式。

芗剧练功分普功训练与分行练功两种。普功训练，是进行普通的常规练功。即所谓“清早起来先念歌，念好歌来把脚靠，起顶倒腰又折腿，以后再把麒麟抛”。接着就是练步法、趟马、跳台、四角枪和“三十二刀”等。不论文、武行都必须经常练。分行练功，即按行当进行练功，学文行练指法、步法、水袖、扇功等；武行则练快枪、单刀枪、双刀枪、照角枪，另有一部分则须练毯子功。

.....^③

四、芗剧舞台美术

芗剧，亦称歌仔戏，舞台美术的发展情况可分为三个阶段。即“落地扫”时期，进入舞台演出时期和中华人民共和国成立以后。

早期芗剧多在谷场、庙埕牵草索圈地演出，民间称为“落地扫”。草索圈成的野台陈设一桌二椅，没有其他舞台装置。脚色仅有一旦一丑，都由男性扮演。旦脚头顶系着红色缎彩球，双手挥舞着一米多长的飘带。旦、丑脸部都用铅粉、胭脂涂抹，身穿生活便装。由于“落地扫”的演出形式过于单调，艺人们先后吸收四平戏及梨园戏、京戏的剧目和表演艺术，丰富舞台形象，招收女演员，从而进入城市剧场演出。进入城市后的歌仔戏，服饰、头盔基本承袭京剧的衣箱制，化妆也搬用京剧的套式，包括脸谱样式。开始使用画幕布景，聘请福州绘景师绘制“金殿”、“厅堂”、“花园”、“书房”、“郊

野”等各种画幕布景。后来演出神怪剑侠戏时,改用机关布景。其中有飞刀飞剑及大手从天降抓人等特技,还有葫芦喷火、打掌心雷等火彩效果。

中华人民共和国成立以后,芗剧舞台美术有了很大的变化。在清理舞台形象之后,净脚仍沿用京剧脸谱,生、旦改用越剧化妆方法,服饰、道具、布景等方面,则广泛吸收各兄弟剧种的艺术精华。同时,通过重点剧目对舞台美术进行试验革新。如《加令记》的加令和舞台布景,经过艺术夸张,都涂上了漫画色彩。新编历史剧《逐荷志》中的台湾原住民族居民、荷兰牧师、总督官兵等服饰、化妆,都根据生活原型加以美化。此外,有的剧目则采用图案式的装性布景,在素幕前悬挂暗示剧本主题思想的图案纹样,如现代戏《双考》和《争车》。^①

五、班社

1、霓生社 歌仔戏戏班。民国五年(1916),班主周水生在台湾省台北市组建。建班初期,行当脚色、乐队场面及演出设备,都比较简陋。以后经过十年时间,从京剧、乱弹、高甲戏等剧种吸收剧目和表演艺术,戏班才渐趋完善。原先只演民间故事戏,以后逐渐发展到能演宫廷戏、公案戏和武戏。在行当脚色和表演程式方面,主要吸收京剧;在乐队场面方面,除原来的壳子弦、大广弦、台湾笛、月琴等四大件,外还增加了鸭母笛、洞箫、苏笛、大小喷呐、南北三弦、京胡、二胡等。打击乐及锣鼓经也主要吸收京剧。因此音乐较丰富,唱腔艺术也有显著提高。此外,还从京剧吸收脸谱化妆、服装、道具和福州闽剧的布景,使戏班舞台演出渐具规模。

民国十八年初,厦门龙山戏院聘请霓生社到厦门公演。这时戏班有七十多人,行当齐全,设备完善,服饰布景华丽,艺术水平较高。主鼓乌根,主弦天赐,主要艺员有月中娥、天然曲、青春好、冲霄

凤、勤有功、貌师等，都是当时歌仔戏的名手、名角。演出的剧目有《山伯英台》、《陈三五娘》、《孟姜女》、《孟丽君》等。月中娥的唱腔，如“清板”、“叠字”、“低吟腔”等，对歌仔戏的唱腔有创造性的发展，深受同行推崇和观众喜爱。

民国十九年，戏班回台湾，艺员貌师、勤有功等人留在龙溪一带传艺，推动了内地歌仔戏的发展。名角许茂生（即周德根）、姚九婴等都是他们的艺徒。民国二十一年，该班第二次来厦门演出。次年又到新加坡公演。民国二十六年，第三次来厦门在鼓浪屿演出。抗日战争爆发后，被迫解散。^⑤

2、双珠凤 歌仔戏戏班。原为小梨园戏班。民国九年（1920），班主曾深从台湾收买小梨园戏艺员七人回厦门建班，因艺员中有大珠、小珠和金凤、春凤，故班名取为双珠凤。班主曾深，台湾人，在厦门经营水果行，经常来往于台湾、厦门之间。戏班建立后，班址设在厦门土崎。同年七月普渡，戏班在土崎开台，演出小梨园剧目，日场《大补瓮》，夜场《雪梅教子》。建班初期，多为迎神赛会露天演出，颇受观众欢迎。

民国十三年，该班到印度尼西亚小吕宋演出，全班三十多人，因有高甲戏艺人随行，除演出小梨园剧目外，也上演高甲戏剧目。如《赵匡胤》、《狸猫换太子》等。翌年，又到泗水演出，从泗水回厦门后，戏景不佳，在同新女班唱对台戏时，又输给对手。这时歌仔戏已风行台湾及东南亚各国华侨聚居地，班主决定改弦更张，以高薪聘请台湾歌仔戏师傅戴水得（又名矮仔宝）来厦门传授歌仔戏，并增聘歌仔戏艺人，戏班发展到五十多人。从此，双珠凤班成为闽南第一个歌仔戏班。演出的第一个歌仔戏剧目是《山伯英台》，在厦门鼓浪屿戏园演出，风靡一时。于是泉州、同安、海澄等地，纷纷来厦门聘请戏班到内地演出。到内地演出后，影响更大。同安县锦宅村

(今属龙海县)在其影响下,也组织了歌仔戏业余戏班,演出《山伯英台》。

民国十七年,双珠凤到新加坡演出,场场满座,还应聘到陈嘉庚、胡文虎公馆演唱。民国二十六年,抗日战争爆发,台湾艺人被迫回台湾,戏班解散。^⑤

3、新女班 歌仔戏戏班。原为小梨园戏班。民国十年(1921),同安人陈朝(又名目朝)收买一批女童,在厦门从事南曲清唱。翌年,陈朝再雇佣一批艺员,组成小梨园戏班。因艺员全是女性故取名新女班。班址在厦门阿仔墘(念 qiǎn,闽南方言,沟水傍街干地)。陈朝对戏班实行家长式管理,对买来的女童都要随班主或其女婿改姓陈或姓王,并按辈分大小排行。艺员婚姻由班主作主,并以嫁娶手段控制。女艺员住在四楼不得随便下楼,不准单独外出,也不准外人来访,平常只有教戏师傅才能上她们的楼房。

新女班原是清唱南曲,组班后经小梨园师傅蔡尤本等人教授,每次演出颇受欢迎,演出的剧目有《大补瓮》、《雪梅教子》等。民国十四年,戏班到新加坡演出,载誉而归。翌年,戏班在厦门与改唱歌仔戏的双珠凤对台,结果小梨园不受欢迎,于是也改唱歌仔戏。民国二十年,戏班再次出国到菲律宾演出,当地影剧业老板为保护自身利益,串通官府,以入境手续不全为借口,不准戏班上岸,滞留一周后,被迫返回厦门。次年,戏班乃改道岷港、巫来酋、新加坡等地演出,历时两年多,终因收入不佳,只以唱堂会、跳加官等形式集资回国。启程时,主要艺员小旦王连香逃离戏班,小旦陈竹玉、陈素如跳海自杀,戏班元气大伤。回厦门后,无法维持。不久,抗日战争爆发,戏班解散。^⑥

4、霓光班 歌仔戏戏班。民国二十八年(1939)五月,台湾歌仔

戏爱莲社在厦门龙山戏院演出,受到群众欢迎。是时,厦门商会会长陈基看中戏班,派王胡归任班头,前往接管戏班。爱莲社在厦门先后演出了《山伯英台》、《孟丽君》、《三闹地狱阴阳塔》等剧目,并以机关布景吸引观众。不久,戏班改名复兴社。这时歌仔戏名艺人月中娥从新加坡来厦门参加戏班演出,她在《火烧楼》中饰刘月英,深为观众赞赏。但至次年下半年,厦门戏景不佳,戏班营业不好,不少艺员离班谋生,班头王胡归亦返回台湾。这时留在厦门的艺员,为谋生计,由歌仔戏名艺人赛月金和子都美商议,召集艺员重组戏班。赛月金和子都美提议,废除原戏班等级工资制,艺员不分主次,每人每天戏金五角。这项提议大家表示一致同意,故班名就叫同意社,由李东生任班头。不久,又从台湾来厦门一个新兴社,也被陈基接管,并与同意社合并。此后,戏班在厦门、金门、浯屿、斗美、大担、小担等地演出,蜚声一时。主要艺员有小生赛月金、武小生子都美、花旦咪如珍、丑脚锦上花,被誉为歌仔戏的“四大柱”。

民国三十年,厦门警察局局长莫清华接管戏班,并安排戏班到南洋一带演出。抗日战争胜利后,戏班始回厦门。民国三十六年,戏班改名霓光班,班主仍为李东生。此后该班一直在漳州、龙溪一带演出,中华人民共和国建立之后,改组为龙溪专区芗剧团。^⑧

5. 都马抗建剧团 芗剧戏班。民国二十九年(1940),原梨园戏新来春掌班叶福成及主要艺员青衣一梅,小生八治,老生和尚、龙水等人,与班主洪汉发生争执,愤而离班。后与南靖人吴炳南、蔡俊杰、蔡长林、蔡衍宗等七人,合股筹资建立歌仔戏戏班。同时在漳州一带招聘歌仔戏艺人姚九婴、曾采发、郑蔡鳗、豆腐旦等参加戏班。因戏班所在地在南靖县都美马公乡,时为表示抗战建国之意,故定名为南靖都马抗建剧团,团址设在都尾市仔。剧团成立后,经常到龙溪、漳州、南靖、华安、同安、龙岩、漳平等地演出。剧团演员多是

名角，掌班叶福成原系石码胡智拳师的高徒，能编善演。青衣一梅，原系京班武旦，扮相、唱腔、表演兼优。丑脚姚九婴的表演，也很受观众赞赏，因此在闽南歌仔戏中被誉为“师傅班”。

抗日战争胜利后，剧团多在厦门、泉州等城市演出。民国三十六年，改为都马剧团，到金门、台湾公演。1949年8月，剧团经台湾水客介绍，与台湾戏院签订合同，再次赴台湾演出。剧团擅唱的曲调，在台湾歌仔戏中很流行，时称“都马调”。^⑧

6. 笋仔班 芎剧戏班。班主叶管仲，原在程溪开设锣鼓曲馆。民国二十九年（1940），他与黄杭照、陈利却、王金龙、陈川、李碧根、陈波弥、庄柳丛、宋长水、孙姜母等合办真艳升子弟班，并请漳州京剧票友蔡六章为掌班。戏班成立后，将京剧《红鬃烈马》中的《别窑》、《大登殿》、《赶三关》等出，改编为芎剧，演出后轰动一时。当时因桌围上绣有“老农种笋”图，故俗称程溪笋仔班。

该班都在漳州、龙溪、同安、厦门一带演出，一直到中华人民共和国建立。1951年改组为共和班。1953年改名漳州笋仔芎剧团。1956年，始改为漳州市芎剧团。^⑨

7. 咸草班 芎剧戏班。前身是龙溪县下楼村农民业余歌仔馆。民国三十二年（1943），由郭猫、刘年渔等合股，筹资购置服装、道具。改为歌仔戏戏班，时名福恒春。因艺员多从事割咸草编织草席为生，群众俗称咸草班。以后漳州一雇主赠送戏班一条桌围，上绣刈咸草图，始正式改名咸草班。戏班初建，师傅都是本乡人，艺技不高，艺员扮相亦差，群众不甚欢迎。以后相继聘请锦田子弟班姚目、屿上子弟班钟憨生当师傅，并培训一批艺员，戏班始有生机。最后还邀请钟憨生的师傅许福教戏，又招聘几位有名望的艺员主演，戏班始名噪漳州、石码、厦门一带。有一次，戏班在漳州马肚底露天戏

园演出七天，场场爆满。场外群众买不到票，人潮汹涌，竟把围墙挤倒。

该班常演的剧目有《纸马记》、《黄菜叶》、《小红袍》、《梁山伯与祝英台》、《玉蜻蜓》、《探阴山》、《蝴蝶杯》、《乌盆记》等。艺员的工资分两种，本乡艺员平时各自谋生，演出时付给分成工资；聘请外地艺员，发给月薪银圆十二元，演出时另加分成。该班一直在闽南各地演出，至中华人民共和国建立解散，艺员分别参加专业剧团。^⑩

8、豆花班 芎剧戏班。前身是龙溪县石码韵和社京剧锣鼓班。民国三十五年(1946)，班主陈连才(原在石码出租、修理汽灯)出资将锣鼓班改唱芎剧，定名新莲升。因艺员多以卖豆花为业，群众俗称豆花班。初期，以子弟班的性质演出，艺员大多从事豆花业，晚间业余参加演戏。演出收入，除设备开支和汽灯租金、艺员伙食外，剩余按艺员评级分配。该班常请笋仔班艺员搭班演出，工资则按场次付。以后改为常年演出的簧门戏(职业戏班)，班主乃与艺员签订聘约，发给年薪。

豆花班演出剧目中影响最大的是《赵贞女》，在唱腔、道白及表演方面，均由原来的幕表戏渐趋剧本化。该班经常参加对台戏，由于艺员通力的合作，时常获胜。该班演出的《蔡美回国》，是根据本地民间故事编演的，深受当地观众欢迎。该班主要活动地区在漳州、石码一带，中华人民共和国成立后，仍坚持业余演出。1953年解散。^⑪

9、福金春 歌仔戏戏班。原名福华昌，民国三十六年(1947)，改名福金春。班主朱为昌。主要艺员旦脚陈秀琴声色俱佳，李秀珍唱功优美，文武老生康永和，兼长短打。其他青衣、花旦、彩旦，表演都很出色。民国三十七年，在晋江一带演出《五子哭墓》、《羊奶记》、

《玉鸳鸯》等剧目，深受欢迎。群众流传：“三天无火烟，要看福金春。”由于福金春的声望和影响，小梨园小常春、新建春等戏班，也纷纷改演歌仔戏。

1949年，泉州临解放前，该班在各地演出时，散发传单，积极配合中国共产党泉州地下组织活动，宣传中国共产党的政策。中华人民共和国成立后，排演了《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》等剧目，配合土地改革，下乡演出。抗美援朝时，曾下乡演出一周，将收入全部捐献给国家购买飞机、大炮。1952年，在泉州参加福建省戏曲研究班第二期学习，进行民主改革。班主朱为昌将全部服装、行头交给公家，成立专业剧团，由李秀珍任团长。1959年2月，福金春和厦门群声剧团合并，定名厦门市芗剧团。^⑭

10、龙溪地区芗剧团 1951年，由台湾歌仔戏霓光班、漳州子弟戏新春班，合并成立漳州实验芗剧团。1957年调龙溪专区，改名为龙溪专区芗剧团，由龙溪专区文化科长阮位东兼团长，陈开曦兼副团长。1958年下放漳州市，与漳州市笋仔芗剧团合并成立漳州市芗剧院。1960年又调回龙溪专区。“文化大革命”期间剧团被解散。1979年，恢复剧团建制，定名龙溪地区芗剧团。中共党支部书记黄石钧，团长陈玛玲。

剧团建立以后，先后创作上演现代剧《台民泪》、《垦荒记》、《渔岛民兵》、《碧水赞》、《争车》、《一斤麻油》；改编出现代剧《白毛女》、《葡萄丰收》、《种柑记》、《赵一曼》、《东海最前线》等；同时，还创作演出新编历史剧《逐荷志》、《黄道周》；整理了传统剧目《三家福》、《金鲤鱼》、《鸾错凤误》、《安安认母》、《吴美娘》、《恶婆婆》等。1954年，《三家福》先后参加福建省第二届戏曲观摩演出和华东区首届戏曲观摩演出。1960年，漳州艺术学校首届毕业生大多数分配到剧团，充实了新生力量。同年参加全国巡回演出，经汕头、广

州、韶关、长沙、武汉、无锡、苏州、上海、杭州等城市，演出《水仙花》、《加令记》、《武夷英烈》、《海岛民兵》、《三家福》、《安安认母》、《恶婆婆》等剧目。1979年10月，与龙海县等芗剧团共同组成福建省龙溪地区歌仔戏演出团，晋京参加庆祝中华人民共和国建国三十周年调演，演出现代剧《双剑春》。同时，还演出《三家福》、《安安认母》、《盗银》等传统剧目。并由中央人民广播电台录音作为对台湾、对东南亚华侨的广播节目。1980年，剧团创作演出了《紫燕双飞》参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。^④

11、漳州市芗剧团 1953年4月，以原笋仔班为主，组成漳州笋仔芗剧团（共和制）。1956年底，漳州市人民政府派工作组整顿剧团后，改名为漳州市芗剧团。1958年9月，与龙溪专区芗剧团合并成立漳州芗剧院。1965年恢复为漳州市芗剧团。1969年9月剧团被解散，1975年10月重建。现有演职员一百零一人，团长陈荣宗，副团长陈德根（兼艺术委员会主任）、张鹏；芗剧艺人邵江海、李少楼、林文祥、姚九婴，先后在剧团担任艺术顾问和艺术指导。

三十年来，整理演出了《山伯英台》、《李妙惠》、《李三娘》等传统剧目，改编上演了《白毛女》、《血泪仇》、《洪湖赤卫队》、《江姐》及创作演出了《海防前线的人们》、《一网打尽》等现代剧目。1956年参加福建省第一届戏曲现代戏汇演，《海防前线的人们》获创作鼓励奖。1959年改编民间传说《加令记》为芗剧，为庆祝建国十周年作献礼演出。1980年，《情海歌魂》参加福建省第四届戏曲现代戏调演，获多项奖励。剧团重视编、导、演新生力量的培养，1959年9月和1979年7月，剧团先后举办两期芗剧训练班，招收学员六十二名，学制分别为一年两个月和四年，为剧团输送一批青年演员。同时，还选送一批编剧、导演、音乐和舞台美术人员在上海戏剧学院、中国戏曲学院、福建省艺术学校进修培训。^⑤

12、厦门歌仔戏剧团 1959年由福金春班和群声剧团合并组成，定名厦门市芗剧团。该团有不少知名老艺人。如叶振东、叶桂莲、李秀珍、陈秀琴、陈金木、徐麟麟等。建团后，上演整理传统剧目《火烧楼》，并创作排演现代戏《破狱记》，致力于芗剧表现现代生活的实践。这两个剧目均参加了厦门市中华人民共和国成立十周年献礼周年。1965年移植演出《琼花》，在音乐上有所创新，特别是在板式上采用“散板”、“流水板”等板式，大大丰富了音乐的表现力。由芗剧新秀白秀娜扮演琼花，她唱的〔葵花向阳〕一曲，得到广泛流传。1966年初，在社会主义教育运动中，剧团精简了一批演员，留团的全部人员下乡参加农村社会主义教育工作队，戏曲艺术受到损失。1969年，剧团被撤销。1977年3月，恢复芗剧团建制，上演的第一个剧目是《八一风暴》，在芗剧舞台上，第一次成功地出现了革命领袖周恩来的形象。青年演员何亚禄扮演的周恩来，受到观众的热情赞扬。1980年，剧团改名为厦门市歌仔戏剧团，1981年创作现代剧目《沉船》，参加福建省创作剧目调演。^⑧

六、传记

1、王银河(1906—1975) 芗剧乐师。台湾省台北市人。从小家贫，九岁随父往厦门谋生。十二岁在厦门将军祠学做米粉，暇余参加将军祠的仁义社台湾歌仔阵，学拉大广弦。经十年磨练，学就一手好技巧。民国十七年(1928)，由票友下海，被歌仔戏双珠凤班聘为大广弦手。民国二十年至民国三十年，随台湾歌仔戏丹凤社、玉麒麟班往新加坡、马来西亚演出谋生。因技艺高超，被班主高价聘用，特许家小随班用膳。民国三十年，太平洋战争爆发，英政府把新加坡台湾歌仔戏班的台湾艺人全部抓往印度充杂工，王银河未能幸免。直到民国三十四年抗战胜利才释放回新加坡，旋即回台北

参加永乐胜利剧团，重操大广弦。民国三十六年，在台湾转入厦门歌仔戏霓光班，次年随班回厦门。中华人民共和国成立后，在漳州实验芗剧团（后为龙溪专区芗剧团）任大广弦乐师。1954年曾参加华东区戏曲观摩会演。1958年加入中国共产党，并被吸收为中国音乐家协会福建分会会员。后定居潮州市。

王银河演奏大广弦，声情并茂，素以发声明亮清晰、音色柔美甜润、声调委婉缠绵著称。他的技巧谙熟，在芗剧界独树一帜。他伴奏的〔哭调〕，其琴声悲愁哀怨，催人泪下。他独创的大广弦颤音指法（俗称“打指”）异常别致，演奏时，在内弦入弓，左手食指、中指实按，小指虚按，无名指不断打弦，使发出的颤音犹如悲哭之音，很有艺术效果。这种手法已通过他的儿子王南辉在龙溪地区艺术学校传授，并在芗剧界和音乐界推广。1975年11月5日，王银河病逝，终年六十九岁。^⑤

2. 宋占美（1931—1975） 芗剧演员。原名宋尖尾，龙海县山后村人。幼年丧父。寡母双目失明，家境极窘。七岁即卖身于京剧戏班，先习大花脸，后改学三花丑，以其丑行功底深厚而成名。因其瘦小精干、敏捷灵气，故称“尖尾丑”。他为人敦厚随和，诙谐风趣。一生嗜酒，常戏言“死后愿抱酒坛埋在酒池”。

二十世纪四十年代初，宋占美改演歌仔戏。他长于念白，尤精于琅琅上口的板白。曾先后在新连升、金丽华、艳芳春等十几个歌仔戏班从艺。经常演出的剧目有花脸戏《凤仪亭》、《五花洞》，丑脚戏《大过年》、《水鸡记》等。其表演麻利滑稽，令人捧腹。尤以《错中错》“劫馆”一场的武丑表演，更得同行赞誉。他吸收融合了《大劈棺》、《双钉记》等剧目中的一些表演技巧，创造了一套生动体现人物特写心理情态的高难度科介，使其头、身、手、脚同时做出各自不同的系列连贯动作，时而蹲步鼠行，时而蛙跳翻扑，把一个惊恐惶

惧的劫棺者的形象刻画得入木三分。1954年,该剧参加福建省第二届戏曲观摩会演,获得大会表演奖状。1951年,宋占美加入漳州市实验芗剧团。1958年,任龙溪专区艺术学校芗剧科教师,为培养新生一代做出贡献。1962年,任龙溪专区青年实验芗剧团艺术指导。宋占美是中国戏剧家协会会员。1975年去世,时年六十二岁。^⑬

3、邵江海(1913—1980) 芗剧演员、师傅、剧作者。艺名仙,祖籍同安县,生于厦门一小商贩家庭。童年时,因家贫仅念过三年私塾,十二岁即随父摆摊卖海鲜。

民国十四年(1925),邵江海看了从台湾来厦门演出的歌仔戏后,便迷上了戏剧。不久,瞒着父亲跑到义乐得歌仔阵学唱戏,后又转到亦乐轩歌仔馆,拜台湾艺人温红涂和“鸡鼻先”为师。由于他聪颖好学,很快掌握了这些歌舞技艺。十六岁时,便偕同庄益三、林文祥等人往同安教授业余歌仔馆,后又辗转至泉州、惠安、龙溪等地教戏兼唱戏。到民国二十四年,他已是一位颇负盛名的民间艺人了。

民国二十六年卢沟桥事变以后,国民党当局诬称歌仔戏为“亡国调”、“汉奸调”而加以取缔,致使歌仔戏和歌仔戏艺人面临着绝境。为了拯救剧种艺术,为了艺人的生存,邵江海同艺友进行了唱腔改良。他在歌仔戏原有的基础上,再融汇吸取了当地锦歌、南词、南曲的成份,并吸收了其他诸多剧种的一些曲调,重新创作了一套新的曲牌唱腔,起名谓之“改良调”,搬上舞台后,时称“改良戏”。几年间,改良戏广为流传,改良戏班如雨后春笋般破土而出,仅龙溪一带的业余班社就多达二百多个,尔后又逐渐合并成为大型的专业班社。比较有名的如笋仔班、艳芳春、宝连升、金发春等。

民国二十八年,邵江海着意改变幕表戏制,他在其他剧种剧目

的启示下,着手编写剧本,《六月雪》即是他为改良戏编改的第一个剧本,演出后轰动一时。此后,他又陆续编写了《陈三五娘》、《白扇记》、《李妙惠》、《安安寻母》等三十多个剧本。

邵江海艺术造诣高深,所到之处深受观众欢迎,并为一些女子所仰慕。民国二十四年,龙海丹宅一位姓曾的姑娘,因慕其才华,向他表示了爱慕之情。翌年,他入赘曾家,与曾氏生了一男二女。民国三十六年,他到龙海榜山乡演出,当地一个姓方的少女看了他的戏后,竟如痴如狂地迷恋上这位年已三十四岁并有妻室儿女的穷艺人,执意要嫁与他,痴情难却,遂与之结合。婚后不久,邵江海即因化妆水粉渗入皮肤引起中毒,不能登台而被班主解雇。贫病交加之中,方氏始终陪伴左右,不改前情。此一段姻缘遂成趣话,亦褒亦贬均在其中。

1949年前后,邵江海病情益重。中华人民共和国成立后,中国共产党和人民政府竭尽全力为他治病。病愈,他满怀对党的感激之情,积极工作,先后在龙溪专区艺术学校、漳州市芗剧团任教和担任艺术顾问。1956年,邵江海被吸收为中国戏剧家协会会员。1960年出席全国第三次文代会见到了毛泽东主席、周恩来总理等党和国家领导人。邵江海还历任中国戏剧家协会福建分会理事、中国人民政治协商会议漳州市委员会常委等职务。

1980年,邵江海旧病复发,并转为绝症,虽经多方医治抢救,终不治而与世长辞。弥留之际,将他多年积累保留的戏曲资料全部献给漳州市芗剧团。^⑩

4、李少楼(1914—1979) 芗剧演员。原名李石头,艺名筱武童。台湾省台北市人。十四岁在台北拜师学艺,练就一身武打筋斗功夫,人尊称“庖头”师傅。他擅演文武须生,嗓音高亢,表演潇洒大方。二十世纪三十至四十年代,先后在台北国兴社、新武社、红玉剧

团、台隆剧团、桃园日月团、永乐胜利剧团等班任演员。民国二十三至二十四年(1934—1935)间,他随台湾歌仔戏爱莲社到厦门龙山戏院演出,他的精湛的武打,使歌仔戏在当地轰动一时。民国三十七年再次随台湾歌仔戏霓光班到厦门演出,后即定居漳州市。1954年,他在现代剧《赵小兰》中扮演赵父,参加华东首届戏曲观摩演出大会,获演员一等奖。1964年在现代剧《碧水赞》中扮演盼水伯,获得好评。

李少楼是中国人民政治协商会议福建省委员会第一届委员,漳州市第二届人民代表大会代表,中国戏剧家协会福建分会理事。1957年任龙溪专区芗剧团副团长。1958年加入中国共产党。1978年担任漳州市芗剧团艺术顾问,1979年病逝于漳州。^④

七、会演

1、福建省第一届地方戏曲观摩演出大会 1952年10月12日至10月20日在福州举行。参加会演的剧种、曲种有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、山歌剧、木偶戏、越剧、竹马戏和南词、南乐等。参加会演的戏曲工作者达五百多人。福建省文工团、福建军区政治部京剧团、晋江文工队等配合演出。各地还组织观摩小组到会观摩、学习。有六十六个剧目、曲目参加演出,共演出一百零一场,观众达十一万人次。^④

2、福建省组织代表队参加华东区戏曲观摩演出 1954年9月25日至11月1日,福建省闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、京剧、木偶戏等七个代表队赴上海参加华东区戏曲观摩演出大会。参加观摩演出的剧目有:……芗剧《赵小兰》(现代戏)、《三家福》;参加展览演出的剧目有:……芗剧《双巡按》。大会评奖结果:……芗剧《三家福》获剧本二等奖、演出奖和导演奖。芗剧李少楼,获演

员一等奖；芗剧叶振东、姚九婴，获演员二等奖；芗剧陈玛玲、陈秀琴、纪招治、叶桂莲获演员三等奖；芗剧洪大呆获奖状。^②

注：

①中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·福建卷》，P95—96。文化艺术出版社1993年12月出版。

②同上，P354—369。

③同上，P410—412。

④同上，P439—440。

⑤同上，P471—472。

⑥同上，P474。

⑦同上，P474—475。

⑧同上，P482。

⑨同上，P482—483。

⑩同上，P483。

⑪同上，P483。

⑫同上，P485。

⑬同上，P485。

⑭同上，P498—499。

⑮同上，P505—506。

⑯同上，P523—524。

⑰同上，P663。

⑱同上，P674。

⑲同上，P674。

⑳同上，P678。

㉑同上，P689。

㉒同上，P690。

厦门地区歌仔戏老艺人座谈会记录

曾学文 李秀华 陈丽整理

1984年3月

朱天送:(歌仔戏艺人、乐手,1916年出生,14岁开始学习歌仔戏)

歌仔戏和芗剧完全是一回事,它有改革、发展、变化。芗剧追宗来源于歌仔戏,万物不离其宗。如邵江海,他也是先学歌仔戏,然后到同安、龙溪七县等地传教。芗剧是歌仔戏的别名,是省文化局局长陈虹把歌仔戏改为芗剧。抗日战争初期,歌仔戏被视为“亡国调”,遭到禁演。厦门失陷后更严重,连内地也不能演,更不能唱。在这种情况下,艺人们为了生活,不得不改,真正的台湾主调不敢唱,用“民歌”来代替台湾戏主调。日本投降后歌仔戏又恢复唱台湾调,但未排斥改良调,从古以来歌仔戏和芗剧的唱完全一样,我认为先有台湾歌仔戏后有芗剧,芗剧不是另一剧种,只不过名字不一样而已。

董亚能:(歌仔戏鼓师,1928年出生,12岁学艺于台湾歌仔戏班“爱莲社”,拜名鼓师“火鸡龙”学击乐)

如果能在早些时间召开这种形式的老艺人会议,对下一代的成长,艺术的发展会更有利。芗剧和歌仔戏完全是一回事,根本不可分割。据我所知,歌仔戏有三代人,连赛月金这样著名的老艺人,也只不过是第三代人,到目前福建省艺校毕业的学生算是歌仔戏第六代人。38、39年爱莲社戏班(赛月金)就来厦门演出。同意社、

霓进社，霓生社有出名老艺人如：子都美、咪如珍、锦上花、赛月金、天然却、天然美等。

芗剧是歌仔戏师傅传下来，如邵江海、马传仔、泰山、拐脚王、林文祥等，抗战时期全部进入内地教传歌仔戏，因此歌仔戏就这样传留下去。这些艺人是在厦门学歌仔戏，然后到内地传教的，当然是比厦门慢一倍时间。赛月金的父亲是民间艺人，跳车鼓舞出身的。芗剧，歌仔戏剧种底子比较薄，但是很有特色，各地方的唱腔完全一致，除地方口腔有点不同，唱的完全离不开台湾歌仔戏基本主调。七字调、大调等完全和台湾的一模一样，旋律、节奏一点也不差。随便拿起一样芗剧乐器，不用排练就可和台湾歌仔戏艺人和起来，这就很有说服力。我的师傅火鸡龙而言，是台湾一流的名“鼓师”，他有许多艺术成就目前早已失传。艺术要怎样改革，首先没有继承谈不上改革和发展。

卢培森：(歌仔戏艺人，1983年67岁，13岁在厦门跟随台湾歌仔戏师傅温红涂学习歌仔戏)

厦门最初锦歌很流行，有呆朝喜，乌丢师，都灌过唱片。台湾曾在厦门东南洋行组织歌仔唱。厦门新女班最早是唱南曲，后来也改唱歌仔戏，到过南洋等地演出。厦门歌仔戏流行一时有“霓生社”、“霓进社”等专业戏班。许多老艺人到内地传教歌仔戏，最早师傅有温红涂、汪思明、陈永安等。

陈丽英：(歌仔戏艺人，1928年出生)

我父母亲都是唱南曲出身。新女班最早是唱南曲，由于南曲不流行，才改唱歌仔戏，到过新加坡等地演出，后来才产生我们这一代。抗战初期，歌仔戏遭禁演，才改用内地调，请金朝师教什碎仔等。抗战胜利又恢复唱歌仔戏。歌仔戏原是落地扫，文戏较多，武戏较少，有“安安寻母”、“山伯英台”等家庭戏。乐器有大广弦、笛子、月琴、壳仔弦，后来发展六角弦、洞箫等。我学唱歌仔戏是台湾

师傅教的。1953年陈虹把歌仔戏改名为芗剧。

林立：(原厦门市文化局局长)

戏曲志工作中央抓得很紧，其它地区起步较早，厦门最近才开始进行，着重研究歌仔戏历史。我认为歌仔戏与芗剧完全是一回事，到底哪个名称比较亲切，在一九五四年华东会演时才改叫芗剧。为什么厦门会挂歌仔戏剧团的牌子，我认为用芗剧比较不能表现剧种的特色，恢复歌仔戏的名称，比较会发现歌仔戏的特点。目前闽南地区剧团歌仔戏与芗剧完全一个样，但我们主要是研究厦门歌仔戏的来源和发展，经过我们的努力，相信能把全部资料搞出来。研究歌仔戏的历史，对今后如何发展有很大的好处。

卢培森：

我师傅(温洪涂)原是台湾歌仔戏，那时日本禁演古装戏，要演宣传日本政策的戏，群众不喜欢，台湾艺人无法生活就回到祖国闽南一带演出。

朱天送：

在一九三〇年，厦门新世界就有台湾戏在演出，那时台湾歌仔戏已是个很完整的戏班。

郑已未：(闽南歌仔戏艺人，1919年出生，17岁开始学习歌仔戏)

卢沟桥事变之前，就有台湾戏来石码、白礁等地演出。抗战时期，台湾戏仔再次来厦演出，最受群众喜爱的乐器是大广弦、壳仔弦、台湾笛。

卢培森：

最早来厦门演出是台湾平和社(业余)，全部是台湾人，唱歌仔调。双珠凤虽然也是台湾人，但不是台湾人组织的。

颜梓和：(歌仔戏艺人、编导，1924年出生，10岁开始学习歌仔戏)

一九二七年台湾平和社来白礁祭祖，据说台湾有座白礁庙和咱们一模一样，所以台湾每年都要回来白礁庙祭祖，祭祖期间都要演出，但都是业余性质（就地拉拉唱唱）。

方红桃对芗剧编剧有很大的贡献，作品有《三笑点秋香》、《珍珠塔》等。在中国曲艺书上没有赛月金的名字，感到异常反常，她完全有条件上中国曲艺史。

同安在一九五二年组织大众剧团。一九五二年期间曾办福建省戏曲研究班，我是参加第二届，由泉州代办，回厦门以后才把戏班改叫剧团，在华东会演又叫芗剧团。

台湾歌仔戏先从厦门发展，然后到内地。如台湾霓生社第一次来厦门演出“失败”，第二次来演出就把一批人留在内地教戏。另一批是厦门歌仔戏阵艺人往内地教戏，形成两大派，“升”派和“春”派，升派代表剧目演《三娘教子》，春派代表剧目演《狸猫换太子》。邵江海的创作主要是什碎调，但不完全是他本人，当时有位拉头把弦的，戴马传是歌仔阵出身。他创造正反管让男女演员唱。什碎调是台湾台什调和锦歌结合形成的，戴马传有很大的功劳。改良调的形成：抗日战争时间，台湾歌仔戏遭到禁演，艺人们为了生活，把歌仔戏当中的小调改名为改良调，继续演唱。旧社会也有“戏改”，形式与内容都不一样。记得在漳州举行一次，在漳州旧车站广场，义演一星期，最先到漳州演出，也就是有参加戏改就叫第几团，由此排列下去，共有十一团。这叫戏改。

董亚能：

大家一提起歌仔戏的锣鼓点，都笼统地讲从京剧来的，我觉得这话不全对，歌仔戏有自己独特的锣鼓点，如：

国	大	国	仓	才	仓	3	2	3	2	3	5	5
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

$\underline{6\ 5}$ $\underline{6\ 1}$ | 仓才 仓 | $\underline{3\ 2}$ $\underline{3\ 2}$ | 乙大 国 |
仓才 仓才 | 仓才 仓才 |

这个锣鼓点的打法很有特色，是京剧所没有的，也是别的剧种所没有的。还有坠子、风雾松，也是别的剧种所没有的。另一点在唱腔中插上锣鼓点也是歌仔戏的特点，如急忙忙、七字调、采茶、大调等等。歌仔戏有些锣鼓节奏和京剧的节奏有所差别，歌仔戏比较灵活多变，有慢唱紧打，而京剧则讲究一板一眼。

卢培森：

我曾听我师傅说过，歌仔戏是从乱弹演变而来的，表演则吸收京剧的程式。歌仔戏最早又叫“杂凑戏”。曲调“卖药哭”最初是叫“台北哭”，后来是我师叔陈永安，又叫“加蚤”，上街卖药，唱了这个调，以后就叫作“卖药哭”。“宜兰哭”是宜兰县的民歌，所以叫“宜兰哭”。

郭大福：（歌仔戏艺人，1983年61岁）

歌仔戏在一九三二年进入马巷的时候，有它一整套的锣鼓介，剧目是《安安寻母》、《英台三伯》、《孟姜女》、《陈三五娘》、《五子哭墓》等。

董亚能：

为什么歌仔戏会有那么多别的剧种的东西？在台湾的时候，很多梨园、高甲、乱弹、京剧的演职员参加歌仔戏的演出，当时歌仔戏正处在形成的过程中，还没有一套完整的唱、念、做、打的程式，所以就善于吸收外来的东西，包括流行歌曲。《桃花搭渡》就是高甲演员带到歌仔戏来的。

颜梓和：

大哭调过门中的“推板”

$\underline{3 \cdot 6} \quad \underline{1 \ 3} \mid \underline{6 \cdot 1} \quad \underline{6 \ 4} \mid \dot{3} \quad \dot{3} \mid \dot{6} \quad 3 \mid$
 $\underline{6 \ 1} \quad \underline{2 \ 1} \mid \dot{6} \quad - \mid \dot{3} \quad - \mid$

哪……

是歌仔戏独特的东西。

陈月祥：(歌仔戏乐师，1922 年出生)

歌仔戏的四大主要乐器的和弦是和别的剧种不同，包括锦歌，也不是这种和法，一般都是“主线顶母线”、“母线顶母线”，所以我记得歌仔戏并非从锦歌来的。另一点，曲调的换调式很特殊，例如：七字调羽调式转台湾杂念调徵调式，我们听起来感到很顺，一点转调的痕迹也没有。大调转艋舺哭也是一样。而锦歌、车鼓都没有这种转调。还有歌仔戏的一个介头：

$\underline{大 \cdot 乃} \quad 仓 \mid \underline{才 \cdot 乃} \quad 仓 \mid 仓 \quad 扎 \mid$
 慢头：哪床仓 哪床仓 3 3……其他剧种都是打倒板。
 茫 茫

董亚能：

九腔仔的转调很自然。吹牌并不都是拿京剧的，如：风雾松、坠子、对枪，就是歌仔戏自己的东西。

卢培森：

“运河哭”名称的来源，是台湾的两个青年相爱，女方的父亲不同意，两人就在运河旁边相对哭泣，投河自尽。后来人们就把它叫做“运河哭”。“艋舺哭”以前叫小哭，艋舺是台湾的一个地名。腔仔调台湾叫四腔仔。

朱天送：

倍思调同锦歌的五腔一样。汉调、火炭调、闹家家、朱公祖调是

京剧的曲调。

卢培森：

采茶调和客人调名称由来是这样：一位采茶女人和一位买茶客人对唱，虽然曲调相同，但两人唱法不同，所以就产生了两种名称。

颜梓和：

从剧本来看歌仔戏的起源。歌仔戏最早的四大戏和八大戏都是锦歌的本子，曲调大部分又是从锦歌来的，如锦歌“四空仔”就是现在的“七字调”，锦歌的“五空仔”就是现在的“大调”。歌仔戏吸收了乱弹、四平 and 京剧的表演动作。据赛月金说，歌仔戏雏形时，演员在台上没有正规的台步和动作，只是“踏四门头”，演员只是扮扮相而已。歌仔戏能让观众接受，主要是它本身的曲调亲切通俗，语言易懂。

我认为歌仔戏之所以能成戏，主要还是来源于四平、乱弹、吸收了京剧。

林镜泉：（歌仔戏编导，1926 年出生，福建国立音专国乐系毕业）

歌仔戏的起源跟郑成功收复台湾有很大关系。他手下的士兵，大部分是漳州人。历史记载，闽南人和台湾的关系非常密切，闽南民歌很早就被闽南移民带到台湾去。

歌仔戏的发展跟台湾本身的社会以及社会发展很有关系。歌仔戏形成的时期，台湾已经是日本人统治的时候，资本主义工商业的影响，促使歌仔戏迅速发展。歌仔形成不久，马上进入城市，而且又很快商业化，表现有二点：（1）幕表戏；（2）机关布景大量的运用。在当时，吸收了京剧的表演程式、锣鼓以及化妆、服装等等。

歌仔戏起源于什么？我认为主要是漳州的锦歌，有二个根据，一是早期歌仔戏的唱本就是锦歌的曲本；另一个是锦歌所有的曲

牌，歌仔戏早期都采用，如什念调就是锦歌什碎，还有乞丐歌、答嘴鼓、大调、七字等等。锦歌什碎和七字仔是主要曲调，其他调只是穿插用。以前唱锦歌的，一个晚上唱二、三个钟头，主要是唱七字仔、什碎。歌仔戏的七字调和锦歌七字调最初是没有什么差别，后来歌仔戏演变成成为羽调式，而锦歌还保留徵调式。

现在的乐器跟以前有所不同，原来的乐器很有特色，台湾笛音色纯厚，现在的笛子音色过于尖细。壳子弦跟板胡、高胡是不一样的，不但声音不同，体型也不同。

董亚能：

我认为歌仔戏是以锦歌为主，从曲调来说，关系是比较密切，如艋舺哭的第三句，锦歌的痕迹很明显。又如《秦香莲》中的琵琶词，整段就是锦歌的曲调。

所谓“改良戏”或“改良调”，只不过是把台湾戏的小调拿来用而已，如月台望、乞丐歌、西湖调等。

林镜泉：

改良这个词，在当时，是为了掩国民党的耳目。国民党大肆禁演歌仔戏，戏班为了说明自己已经改良了，就把歌仔戏叫作“改良戏”。

董亚能：

洞箫、鸭母笛、三弦很早就有了，不是到了“改良戏”才有的，黄水成吹鸭母笛是从台湾班学来的，日本侵略时期他就在戏班吹鸭母笛。

击乐独特的打法是倒板扣竖板同时来，这是别的剧种所没有的，只有台湾戏才有。

颜梓和：

改良戏是换汤不换药，改改名称而已。邵江海创作的“什碎调”是在改良戏之前，并不是象有些人说的，国民党禁戏，他才创作

什碎调。

朱天送：

邵江海创作的什碎调抗战前就已经有了，那时他还去戏班教过我们。

林镜泉：

在志书上，关于改良戏的说法，我认为应该这样提法：歌仔戏在发展过程中是曲折的，当时因为受到干扰，才把歌仔戏称为改良戏。

颜梓和：

科班：是指专门培养，正规的训练，学习期间不参加演出，有专门的师傅。

大梨园、小梨园都没有科班，是一个师傅教一个学生，口传身教。如果是艺校就需要有各方面的专职老师教学。旧社会歌仔戏是没有科班的，至于省里认为厦门歌仔戏有科班，可能就是解放后叫做训练班。训练班有两批，第一批是白秀娜、彩云等。当时是要表演现代戏，需要培养有文化有知识的演员，所以进行了短期的训练。第一出戏是《幸福》，沈陆易主演，蔡剑光导演，江吼作曲。接着是一九五七年招收学员，也就是卿伟、龙根、惠琴这批。紧接着厦声、福金春也招生。然后到鼓浪屿去训练，当时班主任是罗时芳，老师有郑和、爱生师（七子班的老师傅）；京剧有陈浪梅等；高甲有洪玻璃、谢明亮。这就是解放后培养的，可能属于科班，因为它和演出没有关系。当时学员伙费各剧团自付，老师也一样。省所指定的科班可能就是当时这种训练班。

罗时芳：（歌仔戏音乐指导，1926年出生，福建国立音专毕业）

艺校前有两个训练班，一九五七年的材料是本人经手，当时有四个班。一个是舞蹈，一个是声乐，第四个是芗剧班，就是厦门艺校，时间是一九五七年。

朱天送：

同安芗剧一九五九年吸收了朱瑞金等，高甲也吸收国长、东溪等，当时两个团一起办训练班，由高甲的团长负责，聘请徐金镛为文化教员，王荣贵、高甲李国师等为教师。这批学员与剧团演出没有关系，但费用各剧团自付，不知这批是否算科班。当时叫训练班，但为期不长，只有一年左右，后来没结束就分为两团。国长、东溪、莲花到高甲，瑞金、菜龙到芗剧，变成了团代班。

陈丽英：

一九五七年左右吸收雯青、玉娟这批去寄泉州学艺，因当时同安是属晋江管的。师傅是请上海人王明贵，后来高甲经济困难，这批就退回同安。时间是三、四个月。

董亚能：

本人学生时代时，日本侵占厦门。春节前或春节后曾经有台湾的爱莲社到龙山戏院（现为教工之家）演出，这个剧社很大型。演职员有一百人左右。有专门的布景队，他们每周一次踩街，以名演员为旗号乘车游街，形式很隆重，这是最大型最有名气的剧社。

颜梓和：

爱莲社一九三七年从台湾来到厦门演出。十几天以后更改名为复兴社。

最早厦门的双珠凤负责人姓曾，业余最早的是平和社，据时间推算比三乐轩还早。

当时内地两派是对头的。本社开馆师傅是周得根，本人去排戏时老师傅是“貌师”，本社叫沟头。另一个社是叫溪头，溪头当时请姚水师，后来去教的是叫勤有功，两个人是同一样剧团。本人是春派，溪头的是升派，以后都成为专业剧团，这两派较有历史意义。当时新艳春、金宝升在群众中影响较大。它是专业歌仔戏，有名望。新艳春这条线较长，传下来有艳芳春、武芳春，到解放后还有遗迹。

笋仔班在群众影响中也很大。它基本上是漳州黄杭照等十二兄弟组织,真正笋仔班代表只有叶振东,有名望的小旦叫来然旦,是古县红桥社。咸草班是盛名一个阶段。豆花班没有什么威望。还有一业余叫锦宅是发展在内地早期的剧团。

金丽华剧团时间不长只有三年,群众中影响不错。金丽华与江海有关,江海第一次来子弟班是从金丽华剧团开始做演员。

陈金木:(歌仔戏艺人,1922年出生)

金宝升一九四二或四三年就倒台无名啦,本人等都被新艳春派请去,后来又成立了笋仔班,就讲内地永远是有两派。

郑已未:

厦门还有一个叫新岐社。本人和白阿坤等都是新岐社。另一个以江海、林文祥、吴泰山等为代表的,初名为叶露艳,以后改为金声剧团。厦门当时只存在这两个剧团,番仔陈是新女班。

朱天送:

马巷莲春班,第一个师傅是新女班的老板,最后一个教戏师是叫江海师,其中有高甲的师傅。彩云班第一个师傅是叫一杉,台湾人,教戏师是叫得异。一九三三年至一九四〇年。四〇年这个剧团散了。春治到洪师的官头,不到一年这团也解散,便来参加厦门群声班,同安的专业歌仔戏只有这两台。

董亚能:

台湾的戏仔比较重视拜神,每当逢年过节,特别是靠近年关,要把布景搭成五罗金殿,然后把神请到最高的桌子上——皇帝桌。下面的刀、枪都要挂金钱。

当时的板鼓是总指挥,过年时戏老板要分红包、年糕、喝酒,只要拿了红包,喝了酒就要在戏老板这里工作一年以上。由戏老板的安排。

卢培森:

霓生社，月中娥初来是演苦旦，他的丈夫是王八打小鼓，弟弟亚董在打大锣。小生是天莲扮，花旦是天莲美、七岁娥等。

本人十七、八岁时，抗战前，霓生社到新加坡就没有回国。只有月中娥等几个人回来，参加了同意社。解放后，月中娥又和赛月金、骆仔成等组织一个叫霓光班。因霓生社到新加坡一去不返，以后金声团来新世界演出，月中娥就和阿阳成家，阿阳是台湾人。

她主演过《马祖出世》的马祖、《英台三伯》的英台等等。月中娥比本人多二、三岁。

董亚能：

月中娥如还健在，年龄约七十左右，多赛月金两岁，共来厦三次。第一次来是霓生社，第二次来是抗战时，她演《二八佳人一岁郎》在群众中影响相当大。当时是幕表戏，老师只讲个轮廓，自己要挥才能，当时的唱词也不算字数，如七字仔，自己要发挥唱词。她文艺有贡献、戏路广、艺术素质很好。她的长相不太美，人不高，声调鸦片声，低声吟有着自己的独特风格。她演过关公，是戏状元。演过《孟丽君》、《二八佳人一岁郎》、《二度梅》、《姜女过关》、《杂货记》（沈玉宫）等等。她还经常聘请已离舞台去做生意的几位艺人登台演出。她的素质好、修养深，应在立传时排第一。

锦上花七五年回来，本人还去接见，陪她去买乐器。她行当不是花旦，是做演丑。人矮胖，有流行一时名演员之称，但立传排前是不合理。她的师傅是宝凤，专演武生、武丑，不懂演女角，以后的发展不明。

以前碰到业务差就来个倒反窜，演员去奏乐队，乐队才上台演出，变把戏。

叶桂莲：（歌仔戏演员。1926年出生）

一九四九年跟本社的枝勇到内地龙山头，刚好碰上月中娥在演折子戏，群众影响很大，很好，只听一小段唱腔，就觉得很好。让

人听了很入味。她患胃病以后吃桃子而死。本人听过她唱七字仔是无尾韵。

陈金木：

月中娥演英台很好，很有感情，唱韵又很好听，演过武旦也不错。

颜梓和：

月中娥对歌仔戏影响很大。厦门、龙溪一带，大都学习她的唱腔，特别是七字仔。她的音韵好，口形也相当好，似笑似动，咬字清楚，腹中有许多戏。赛月金有许多剧本戏，但比不上月中娥的幕表戏。感情逼真，群众威信很大，内行对她也是高度的评价。

朱天送：

本人对月中娥并不熟悉，但早在唱片就听过她的唱腔。抗战后，月中娥到晋江演一次短戏，她唱腔实在好，比亚池好。但亚池也唱得不错，她是继承月中娥的唱腔。

颜梓和：

谢亚池的声音也不好，但也象月中娥那样以表情来表达、腹内滚。

董亚能：

月中娥和赛月金曾到日本东京录唱片。月中娥的唱片在国内外都比别的唱片价钱高。她的盛名也在日本一带。最早她在爱莲社，戏头家是乌鬼头。

诸都美出名于武生，师傅是虾米，擅长唱京戏，唱歌不好。她和月中娥等都做过戏班头。爱莲社解散后，这些有名望的演员，在自己戏迷的扶持下组织了一个“同意社”，后来经济困难回台湾。日本投降她们又回来。诸都美、味如珍、锦上花、赛月金被称为四大柱，她都是盛名流行一时。月中娥盛名流传最长久的，她可以用四句话就说明了一台戏的轮廓和内容。如《詹典嫂告御状》等都是用四句

歌来说明戏的内容。这些都充分说明她的艺术素质很好,很有修养。有人把锦上花当做花旦王是不对的。如果说咪如珍大家才会服。咪如珍演过《张绣嫂》,是京戏,拿手戏就是《四星伴月》。

颜梓和:

认为锦上花应立传。她既是四大柱之一,宝凤的徒弟,现在在新加坡发展了好几台歌仔戏,原来在此也有相当的名望,到新加坡又是一个歌仔戏的组织人,还在活动,对祖国艺术也是有贡献的。

诸都美在厦门影响也很大,比起原来芗剧史的许茂生(周得根)、白礁旦(朝仔)、崎巷丑(天赐)、北门老生(麒麟)强得多。四大柱应立传。新女班也流行一时,曾到过新加坡。

陈金木:

李东生在台湾一带很盛名,在这边是演奸臣等行当。在漳州演《姜女过关》赛月金忽然胃病,他便替她去演孟姜女,演得比赛月金还灵巧。人中等个儿,长得很俊,是赛月金的师兄也是赛月金的爱人,艺术素质相当好,来闽南较少,解放后来一次。一九五三年演《葫芦烧白鹤》时出事故身亡。《吴美娘》等戏都是他带来的。他演过净、生、旦、丑等。还扮关公、包公等等。他的艺术水平很高,是有贡献的。

陈金木:

郑罕有(瀑水)演彩旦很出名,同安芗剧团大呆演彩旦也是向他学习的。

宋尖尾是芗剧名丑,在艺术上很有成就,对艺校贡献很大,丑的语言和表演都很讲究。芗剧丑角演员大部分都是向他学习的,包括我也是学习他的丑角艺术。

卢培森:

洪本忠不但能演各个行当,后台乐器、板鼓等也都能摸得透。

陈金木、叶桂莲、董亚能、林阿坤、陈月祥、郭乌狗、郭大福等是

当时很有名望的艺术人才。

陈丽英：

芗剧四大名鼓有：李研挹、胥成福、董亚能、尤三耳。芗剧从歌仔戏来，歌仔戏从车鼓弄来，从锦歌来。

董亚能：

李秀珍，当时在艺术上是比较显著，有一定的威望，对国家也很热爱，在贡献飞机大炮期间，把个人的金器贡献给国家。演出素质较好，在闽南地区有一定的影响。

陈月祥，在闽南一带很出名，对乐器的性能和理论都有研究，在艺术上有很高的成就。

陈金木：

陈月祥唱腔曲牌很多，文武乐器都拉得开，拉头把弦很有芗剧味道。

郭乌狗的洞箫也比较出名。

颜梓和：

蔡剑光、林镜泉、罗时芳是知识分子，新文艺工作者，能很好地和旧艺人配合，对艺术精益求精，特别是解放初期，响应党的号召，大演现代戏，如芗剧团演出的《结婚》，当时就很受群众欢迎。蔡剑光对芗剧十分热心，导演出许多好戏。林镜泉对剧本贡献很大。罗时芳对芗剧音乐花了不少的心血，能吸取传统的唱腔，结合新的唱法创造出更新更美的歌仔戏音乐。对老艺人很尊重，是真正的搞艺术的人。

董亚能艺术素养较高，培养新生一代也有贡献。

编导方红桃对芗剧编剧有很大贡献，他的代表作有：《三笑》、《英台三伯》、《珍珠塔》、《秦香莲》等。

林明凯（林奇怪）很会编写幕表戏。

徐麒麟，是北门老生，后期演大花脸，很出名。

陈秀琴，善演花旦，是华东三等奖演员，在闽南地区有一定的影响。她演白素贞很有研究。

陈金木：

郑德裕是一九五七年艺校导演，他能写能编能导演，是个多才多艺的新文艺工作者。

一九四九年后大陆歌仔戏的发展情况

——95'元宵厦门“歌仔戏艺术研讨会”纪要

曾学文 整理

1995年2月12日至14日由厦门市中华文化联谊会主办、厦门市台湾艺术研究所承办的“歌仔戏艺术研讨会”在厦门召开，海峡两岸艺术研究人员及学者20余人参加了研讨，发表论文12篇。本文关于“一九四九年后大陆歌仔戏的发展情况”是根据会议记录摘录的。

曾学文：（厦门市台湾艺术研究所编剧）

大陆歌仔戏经过了四十多年推陈出新的改革，形成了不同于台湾歌仔戏的演剧风格，但还没有人在理论上给予界定和概述。究竟一九四九年后大陆歌仔戏是形成了一种什么样的演剧风格？从总体来看，大陆歌仔戏演剧形态是在原有世俗情趣艺术的美学品位中，一方面全面地移植模仿京剧的表演体系，丰富和充实表演手段，不断地蜕化其简陋的面目。另一方面，它又不断地寻找与它原本美学品位相适应的模仿对象，从越剧等抒情性剧种找到对应点，在世俗情趣中不断增加抒情性。它很重视京剧程式化的学习，又很重视写实性的体现，发展过程便在两者之间不断杂糅与撕裂。各地区有所差别，各剧团也有所区别，而每一个时期又有变化，但就其主体风格而言，学习京剧侧重于技巧性，学习越剧以神韵为主，在以生旦传奇为主要表现形式中，抒情柔美成为其主要的方向。把京剧体系与越剧抒情作为追求的目标，演剧形态沿着世俗抒情的风格发展。

大陆歌仔戏演剧风格的产生是多因素的，社会、政治、环境等方面促成了它的发展方向。对大陆歌仔戏演剧风格产生影响的几个重要时期：

- 1、五十年代戏曲改革运动；
- 2、演出团体体制确立；
- 3、提倡现代戏创作；
- 4、开办艺术学校；
- 5、样板戏时期；
- 6、第二代艺校毕业生的成长。

大陆歌仔戏演剧风格的形成，是随着新一代演员的成长和上演一系列剧目的过程，积累体现在舞台上的综合表现。

杨炳维：（厦门音乐家）

新文艺工作者的加入，使剧团产生新的思想。吴慈、蔡剑光都是专业，到剧团分析剧本、人物等，使艺人的理解程度提高。罗时芳、林镜泉把新的音乐带到剧团，包括新的发声方法。板腔体的运用，丰富了歌仔戏的音乐。

舞美、灯光请画家和专家来设计，改变了福州师傅大红大绿的色彩。

现代戏《结婚》表演是现实主义，接近生活，比较注意人物性格。“赶马车”很有特色。这一笔应该写进去。

杨路冰：（漳州市芗剧团编剧）

漳、厦各地演员从来就是在争斗，从剧团发展到艺校，形成风格的不同，关键在于教师。厦门偏向当场做戏给人看。

漳州第一代的情况：钟粤等人是搞话剧出身的，所以对“斯坦尼斯拉夫斯基体系”感兴趣，要求演员对角色的体验。教师要求学生全部的投入，培养演员带戏上场。

第二代：教师受“斯体系”和影响，教师培养学生加入了歌舞的

东西,要达到迷境。

厦门的音乐听起来象吃茶,听古乐。漳州的音乐大起大落。漳州与厦门地理不一样,产生的人也不一样。漳州比较粗犷,厦门吸收外来东西较多,氛围不一样。厦门在商品社会中,城市的定势养成人的性格不干脆。

沈继生:(福建省艺术研究所副编审)

台湾人对大陆歌仔戏的看法:一是歌仔戏的个性没有了;一是整个趋向于越剧化。

是不是“戏改”把原来的东西改掉了呢?

1、解放后福建搞戏是有成就的。福建为什么引进那么多越剧、京剧,其中一个原因福建很多南下干部,每次的英模会、慰问部队,演地方戏领导都不同意,因为北方人都听不懂,所以引进了很多越剧、京剧。越剧成为福建省第二大剧种。越剧、京剧与地方戏的接触很频繁。

2、戏改把很多地方语言改掉了,改变幕表以后,剧本文字动到了语言。剧本的定型、演出打幻灯字幕,文字规范化了,但剧种的语言丢失了。

3、导演制的产生。全省的戏改干部大多是搞话剧的,所以引进了斯坦尼斯拉夫斯基体系。

4、服装。上海制作的越剧装确实很漂亮,所以都往越剧靠拢,化装也一样。

5、艺校改变了剧种。以前没有科班,所以办校全部是京剧一套,所以产生趋向于一致。艺校对剧种的方方面面都改变,因为要完成全套的教材,剧种的艺术个性丢失了。

邱曙炎:(厦门艺校副校长)

同安的特点是教戏,导演制较少,因为观众不同,喜欢越长越好。在农村演戏,观众就要求戏长一点。同安“偷戏”比较喜欢漳州

的戏。喜欢文武穿插、悲喜交加。

同安与漳州、厦门不同，讲究动作大、锣鼓大。说漳州“土”，同安更“土”，许多艺人都是从乡下来的，还有许多幕表的东西。厦门比较典雅，但欠火候。同样演《三家福》，漳州与厦门比较，厦门比较典雅，象叶桂莲就觉得洋气、清淡。何亚禄也是给人清淡的感觉。厦门给人感觉有文化。

大陆与台湾比较，值得反思。大陆失去了许多东西，我们磨得比较圆。台湾“一心歌仔戏剧团”有土的味道，有喊的味道，但有特色。

我们的弦法加工的东西比较多。唱腔洋的东西加入。台湾伴奏形态与我们不一样，台湾只保留四大件。

刘南芳：（台湾学者）

台湾歌仔戏是在民间生长，百分之八十是演幕表戏。1980年后才有知识人士参予。两岸的交流彼此应摒弃优越感，可以共同了解。

1、音乐。板式运用的方式，台湾并不是有意识地创造，而是自然发展的。唱腔没有编腔，是在艺人的肚子里，要靠演员自己的发挥，使用方式与大陆不同。1952年开始有广播歌仔戏，造成两种影响：一是唱工讲究比在舞台用功；二是曲调使用上除基本主调以外，广泛的各种曲调收入广播歌仔戏。还有一些新创作的曲调。不仅七字四句，超出了这种格式，句式变化、节奏也有变化。台湾有句话：“七字调象吃饭，杂碎调象配汤，小调象吃菜。”

2、幕表观与剧本戏的分寸。杨丽花在1981年演出《渔娘》进入剧场，开始了剧场歌仔戏。她不是改幕表戏，而是创作新的剧本。我总觉得大陆的剧本一定要很有主题、崇高。这种情调我们很难接受。大陆讲教育，台湾则娱乐。台湾歌仔戏很可爱的地方存在于民间。幕表戏着重于演员。

保留歌仔戏要从源头去找精致化,这是将来精致化的基础,要让演员发展到成熟再把它记录下来,重新整理、创作。看大陆歌仔戏,假如把电视的声音关掉,就看不出它是什么剧种,与越剧没有差别。

台湾面临的问题是,经济发展到一定程度,开始回过头来重视文化。现在很多人喜欢到剧场看歌仔戏,是来感受文化。进入剧场后的剧目内容还是以以前的意思,观众就会提出看法,所以产生了新的方式。台湾的观众比大陆要乐观。为什么每一个剧种都要程式,程式就代表高水平吗?这是值得探讨。歌仔戏的精髓在哪里?把剧种定为高级、低级,反而限制了自己,应该去掉这个观念。

台湾的“黄梅调”产生于1963年左右,当时曾仲影创作《蛇美女》的曲调,仿黄梅调的风格,介于黄梅调与民歌之间,被歌仔戏拿去用,产生了风潮,以后黄梅调的风格很风行。

歌仔戏在东南亚一带衍变发展的概况

路冰 摘编

一、目录要点

1、海外华人的籍贯与方言、风俗、信仰是歌仔戏在东南亚地区扎根繁荣的先决条件。

2、歌仔戏在东南亚一带华人中被称为“福建戏”“闽剧”“闽南戏”“台湾戏”“芗剧”等。这些名称都有一定的来源与背景。以福州方言演出的则被称为“福州戏”、“榕剧”。

3、东南亚一带所说“福建戏”也曾包括高甲戏、梨园戏。早期也指福州戏。

4、第一个到星、马演出的台湾歌仔戏是“凤凰班”(1930年,另一说是1927年)。该班的前身是1929年到厦门演出的台湾歌仔戏班“霓进社”。星、马原有高甲班纷纷改唱歌仔戏。第一个由高甲班改为歌仔班是“新赛凤闽剧团”(1936)。第一个由当地华人组建的歌仔戏班是“玉麒麟闽剧团”(1937年)。

5、日据时,星、马的歌仔戏曾大受影响,后又遭威逼为“东南亚共荣”服务。日军优待戏子。

6、歌仔戏盛行星、马后,也曾进行过一些改革和嬗变。

7、星、马两地闽剧(歌仔戏)走上广播、电视:一印籍黑人沿街卖唱歌仔戏后被广播电台录用。新加坡电视台曾录播四十出闽剧。

8、歌仔戏在东南亚衰落原因。

9、新加坡政府倡导振兴华族传统文化，促使歌仔戏在东南亚兴盛有望。

10、新加坡、马来西亚、汶莱有史以来组建的歌仔戏班(闽剧团、芗剧团)，及重要班团概况。

A、戏班大部分组建于新加坡。

B、共有戏班(团)三十多个。

C、由新加坡人林金美组建的第一个歌仔戏班“玉麒麟闽剧团”。来自厦门鼓浪屿的陈锦英任团长。

D、第一个由高甲戏改为歌仔戏的“新赛凤闽剧团”是魏家族班，至今盛誉东南亚一带。

E、由本地人当老板(马来西亚檳城商人吴金狮)组建的第一个歌仔戏“牡丹歌舞团”及著名的闽剧姐妹花林莺莺、林燕燕组织的“莺燕闽剧团”。

F、“青年剧团”与来自厦门四位青年的功绩。陈书贤获马来西亚当局封赐的“公共服务勋章”。

G、东南亚第一个(也是唯一的)儿童闽剧团在汶莱诞生。其聘请的老师陈春梅、丁沈廉，据说是1948年从闽南到台湾演出的南靖“都马抗建剧团”的成员。

H、第一个由宗乡会馆筹建的芗剧研究班——福建公会芗剧团。到中国厦门、漳州拜师求艺。到过台湾参加“歌仔戏艺术节”。

I、第一个自费独资筹建的“爱心歌仔戏团”并自资拍摄制作录相带《观音得道》。

11、陆续从中国闽南(多数从厦门出发)和台湾到东南亚一带(主要是星马地区)演出的歌仔班的简况。

12、八十年代后，漳州市芗剧团、厦门市歌仔戏团等团体数次赴新加坡公演概况。给新加坡闽剧界带去新气息。

二、摘编文章录

△《四大传奇及东南亚华人地方戏》——王忠林、皮述民、赖炎元、谢云飞合著。新加坡南洋大学亚洲文化研究所 1972 年出版。

△《歌仔戏在新加坡兴衰试析》——路冰著。载于中国艺术研究院戏曲研究所的《戏曲研究》第 29 辑,1989 年 3 月。

△《普通话闽南方言辞典》——厦门大学出版社。

△《崎岖的发展道路——谈本地地方戏剧的兴衰与展望》——南意著。原载于《星洲日报》、《广东粤剧团赴新演出特刊 1980 年 3 月》转载。

△《地方戏剧在新加坡》——吴田著。

△《超越海峡看奇花》——路冰著。原载于《人民日报》(海外版)1986 年 6 月 4 日第七版。新加坡宗乡会馆联合总会会刊《源》第六期和新加坡福建公会芗剧团 1990 年 4 月赴台湾演出的《演出纪念特刊》分别转载,易名《凌空海峡看奇花——从名称看一个剧种的演变》。

△《电视福建戏十四年·1963 年——1976 年》——许永华著。载于台湾《台视联合歌剧团义演大会特刊》。

△《阴差阳错的偏误——歌仔戏的名称二考》——路冰著。原载于《中国戏曲志·福建卷》编辑部刊物《求实》第九期。新加坡宗乡会馆联合总会会刊《源》第五期及新加坡福建公会芗剧团赴台湾公演的《演出纪念特刊》分别转载。

△《星加坡的福建戏》——杨金星著。原载于新加坡南洋大学《中国语文学报》第二期,1969 年 7 月。《四大传奇及东南亚华人地方戏》一书曾有转摘。

△《芗史飨宴,邀您品尝》——张姗兰整理。载于新加坡福建公会芗剧团纪念刊《芗韵悠扬》,1993 年 5 月。

△《华族地方戏曲的回顾与前瞻》——黎伟贤著。载于新加坡晋江会馆康乐股主办的《戏剧之夜》1983年元月。

△《从历史悠久的梨园戏团谈起》——上官流云著。

△新加坡《CHINESE OPERA(地方戏剧)》演出特刊。

△新加坡《金门会馆大厦落成纪念特刊》。

△新加坡《新明日报》1988年2月20日,蔡秀美撰文《“包公”吴清水戏班(“双明凤闽剧团”——编者注)生涯60年》。

△《歌仔戏艺术源流》(另一名《台湾歌仔戏艺术源流谭》)——蔡天送(台湾“联合歌剧团”领队)著。

△林文祥“自传”。

△《闽南水仙千里香》——周荣昌著。载于《南洋·星洲联合早报》1983年6月17日。

△《芗剧李三娘观后感》——可扬著。载于新加坡《联合晚报》1983年5月13日。

△《Fujian troupe returns with fresh ideas》——庄永康著。载于《THE STRAITS TIMES》(海峡时报)1988年4月5日。

△《南洋商报》1969年7月14日署名“戏迷”在“读者之声”载文。

△《新民日报》1983年5月4日撰文。

△《一曲芗音化彩练——记中国福建芗剧团赴新加坡演出》——路冰著。中国戏曲学院编刊的《戏曲艺术》1984年第一期。

△《芗剧欣赏晚会》——新加坡福建公会芗剧研究班成立一周年纪念特刊。

△《汶莱儿童闽剧团义演特刊》——由新加坡国家剧场信托委员会呈献。

△《南洋商报副刊》1971年4月23日撰文《汶莱儿童闽剧团》。

△新加坡《民众报》1988年4月4日载文《把芗剧带到联络所》。

△《歌仔戏剧团在新加坡演出1964—1975年》——许永华著。

△《中国福建芗剧团赴新加坡演出特刊》——1983年本、1988年本。

△《厦门市歌仔戏剧团赴新加坡演出特刊》——1985年本、1990年本。

△《民族艺术薪传奖》——台湾“教育部”主办，1988年刊。

△香港《祝华年粤剧团莅星公演特刊》1980年11月。

△新加坡《牛车水人民剧场庆祝重建特刊》1979年。

△《联合早报》1985年1月28日，杨兰撰文《与杨丽花谈歌仔戏》。

三、摘编

歌仔戏如何进入东南亚地区并经历兴衰衍变？第一个南渡新（加坡）马（来西亚）演出的是哪个歌仔戏班？为什么东南亚华人称歌仔戏为“福建戏”、“闽剧”？“高甲戏”班何以演唱歌仔戏？在东南亚一带活动的“闽剧团”有多少？今日现状如何？……

下面摘集的资料或许能找到答案：

1. 海外华人的籍贯与方言、风俗、信仰是歌仔戏在东南亚地区扎根繁荣的先决条件。

△新加坡南洋大学亚洲文化研究所1972年出版的《四大传奇及东南亚华人地方戏》（王忠林、皮述民、赖炎元、谢云飞合著）中载：

——“华人居住于南洋各地的人数很多，因此也时有华人的地方戏于南洋各地上演，无论是闽剧、潮剧、粤剧、榕剧、琼剧、汉剧……”（“前言”P1）。“东南亚地区的华人很多，而这一地区的华人

地方戏也有好几种：经常有戏班演出的如‘歌仔戏’、‘潮州戏’、‘粤剧’等”（摘自“前言”P2）

——“新加坡的华人，以来自广东、福建的为最多……其在新加坡能成立戏班者，只限于来自广东、福建二省之华人。这二省视各州县来此的人口之多寡而决定其能否产生戏班。一般来说，方言戏剧的生存基本条件，必须视通此方言之基本观众之多寡，而决定其能否产生职业戏班。”“新加坡来自广东、福建两省的华人，以县市来说，人数最多的是闽南语系（本坡人称闽南语为“福建话”）的漳州、泉州、厦门诸邑。”（摘自 P3“新加坡华人地方戏概况”）

——“马来西亚的华人，以福建、广东和潮州人为多，而地方戏的演出，也以闽剧、粤剧以及潮剧为主。”（摘自“马来西亚的华人地方戏概况”P13）“到民国二十年左右，台湾歌仔戏已经具有可观的规模了，所以不但在台湾演出，戏班也开始跑码头打天下了。但限于地方戏方言的关系，它演出的地点，多半以闽南语通行的地区为限，所以有的回福建在汀、泉、漳、厦等地演出，有的渡海到星马等地演出。特别是后者，曾因此引起星马地区地方戏的划时代改革。”（摘自“马来西亚的华人地方戏概况”P20）

——“因为方言的相同，所以台湾的歌仔戏可南下星（加坡）、马（来西亚）及菲律宾，早年还可南下印尼。”（摘自“福建戏”）

——“……要看各籍华人所操的方言而定，操某种方言的人数越多，则其产生戏班之可能亦越大……地方戏在星洲发展开来的，只有漳、厦一带来此的闽南人、潮州人、广府人……至其可以产生职业戏班的，则又只有闽南、潮州、广府籍人。”（摘自“东南亚华人地方戏概说”P102）

——“二次世界大战之前，中南半岛及南洋群岛，多数尚沦于殖民地的地位，各地区的民族主义之意识，尚未积极抬头。因此侨居东南亚各地的华人，尚能完整无缺地保留华人传统的生活方式，

诸如文字、语言、风俗习惯及信仰等都未受到显著的限制。所以华人地方戏可随着华人的传统需求,在侨居地滋衍起来,只要生活安定、经济繁荣,家乡故土的地方戏就全随而兴起。”“举凡华人本身之生活 稍起波折,即以所曾观赏之剧情自况;或因生离死别,哀感难抑;或国仇家恨,摅泄无所,亦每可以所曾见之剧情自喻。因此地方戏对过去的华人来说,是影响既深且巨的。此外如调剂生活,苦作之余的短暂休闲,正当工作时的口哼戏曲,也都给以往的华人以适切的欢娱。以此观之,在以往,东南亚各地的华人地方戏是深深地影响着华人的生活及为人谋事的意志。”(摘自“东南亚华人地方戏之兴衰原因”P111、113)

△中国艺术研究院戏曲研究所编辑的《戏曲研究》第29辑载“歌仔戏在新加坡兴衰试析”(路冰著)一文:“……在东南亚各国形成了一个闽南籍的华人群。其中,以新加坡最为突出:华族占全国总人口的百分之七十六,福建籍(大部分是闽南,就有八十三万七千多人(不包括同属闽南语系的台湾籍、潮汕籍、琼州籍)……因而,闽南话自然而然地成为新加坡民间交往的主要通行语。连广州、福州籍,甚至英籍、印籍、马来籍的人都会讲。”

△厦门大学出版的《普通话闽南方言辞典》的“前言”载:“闽南方言是汉语的重要方言之一,主要分布在福建省闽南地区,台湾省大部分地区,广东省潮(州)汕(头)、雷州半岛、海南岛等地区,以及浙江、江苏、广西等省的一些地方。在东南亚各国的侨胞(华人)中,也流行着闽南方言。”

△《人民日报》(海外版)1986年6月4日第七版载文“超越海峡看奇花”(路冰著):“歌仔戏得天独厚,很快地叶茂花俏,魁占台湾艺坛后,便枝开两桠,一桠伸回祖家闽南,一桠伸向东南亚地区。两桠同时伸展顺利,枝繁根扎,风靡闽南语系地区。”

△南意著《崎岖的发展道路——谈本地地方戏剧的兴衰与展

望》(1981 年底《广东粤剧团赴新演出特刊》转载自《星洲日报》)载文:“东南亚一带的地方戏剧都源自中国……由于南来的人数多寡有别,闽南语系、潮州语系、粤语系人数多,乃产生一些职业性的戏班。”

△吴田著《地方戏剧在新加坡》载文:“目前在星马两地所看见的中国地方戏,只是绝少的几种……其中是以广东戏、福建戏最为发达,这是因为在星马两地的广东福建两籍人士占最多数的缘故。”

2、歌仔戏在东南亚一带华人中被称为“福建戏”“闽剧”“闽南戏”“台湾戏”“芗剧”等。这些名称都有一定的来源与背景。以福州方言演唱的则被称为“福州戏”、“榕剧”。

△许永华著《电视福建地方戏十四年 1963~1976 年》(载于《台视联合歌剧团义演大会特刊》):“在新加坡演出的福建地方戏就是歌仔戏,本地人习惯上称为‘福建戏’、‘闽剧’、‘台湾戏’。”

△路冰著《阴差阳错的编误——歌仔戏的名称二考》(载于新加坡宗乡会馆联合总会会刊《源》第五期及新加坡福建公会芗剧团赴台湾公演的《演出纪念特刊》):“歌仔戏……单从它的名称——闽南语系各个地区对它的不同称呼,就多少可以看出在它身上镌刻着各个不同历史时期的印记。在台湾,它被称为歌仔戏、都马戏、歌剧;在大陆闽南它曾有多乡戏、子弟戏、改良戏、芗剧之称;而在东南亚一带它又被叫做闽剧、福建戏、台湾戏。”“以福州语演唱的闽剧在东南亚一带却被称为榕剧、福州戏。”

△杨金星著《星加坡的福建戏》(载于新加坡南洋大学《中国语文学报》第二期,1969 年 7 月):“七七芦沟桥事变爆发,中国也就展开对日抗战。本地的闽籍侨胞因为台湾沦于日人铁蹄之下(甲午战争后即如此),激于爱国热情,就索性改台湾戏为福建戏,这就是新加坡福建戏名称的由来。”

△《四大传奇及东南亚华人地方戏》载：“闽南人称之为‘歌仔戏’，在星、马两地的闽南人都习称为‘福建戏’。”(P86)“新加坡之闽南戏，同籍人都称之为‘福建戏’者。”(P103)“以漳、厦语演唱之闽南戏，本坡人称之为福建戏。福州戏不在其列。”(P4)

△新加坡福建公会芎剧团的《芎韵悠扬》中“芎史飨宴、邀您品尝”一文载：“新加坡闽籍华人基于强烈的民族意识，对于当时中国的全面抗战给予热烈的响应和积极的支持……把源于福建闽南的‘台湾歌仔戏’改为‘福建戏’，显出爱国的热诚。由于福建简称‘闽’，所以也称‘闽剧’。而至于‘闽南戏’的称呼，只不过是地域上更准确些。”又：“为了淳朴的传统艺术能够延续，一群在业余时间醉心于研究戏曲文化的年轻朋友，毅然肩负起‘发扬闽南传统剧种’的使命，在一九八六年八月九日，成立了新加坡宗乡团体第一个‘芎剧研究班’。”

△1983年5月，1988年4月，漳州芎剧团以“中国福建芎剧团”名义赴新加坡公演。从各报刊发表的评论文章也可见：

——《南洋·星洲联合早报》1983年5月17日登文：“芎剧团首场演出，先声夺人，反应十分热烈……改变了许多人对低级趣味的歌仔戏的看法，为本地没落的闽剧扬眉吐气。”又：6月17日登周荣昌“闽南水仙千里香”一文载：“一位印度戏友去观赏了芎剧的演出，赞不绝口，认为比台湾歌仔戏更值得一看。”

——《联合晚报》5月31日登可扬“芎剧《李三娘》观后感”一文载：“有些人对福建戏(闽剧)存有偏见，认为它是一种既粗又俗的表演……如果你观赏了中国福建省芎剧团的演出，相信你会完全摒除这种偏见。”

——《THE STRAITS TIMES》(海峡时报)April 5, 1988 登庄永康“Fujian troupe returns with fresh ideas”一文：“这个剧种在台湾被称为歌仔戏，在新加坡也颇为流行，尤其是中元节的街戏

(指闽剧——抄者注)。近年来也有业余团体排演芗剧。”

3、东南亚一带所说“福建戏”也曾包括高甲戏、梨园戏。早期也指福州戏。

△《四大传奇……》一文载：

——“在一九三〇年以前，新加坡的福建戏大都是‘高甲班’，当时有名的戏班有‘同福兴’、‘新联兴’、‘金宝兴’、‘福永兴’等，都是演唱‘南管’为主的，间或杂以‘梨园戏’的老底子的一种戏，人皆称为‘高甲班’……演奏乐器则如‘湘灵音乐社’，便是一个有名的组织。”(“新加坡的华人地方戏概况”P4)

——“在一九三〇年以前，所有的福建戏均为‘高甲班’。”(P103)

△新加坡《CHINESE OPERA》(中国戏剧)演出目录有：“26 JUNE 1982 Yu zhen looks for her husband(闽剧——梨园戏《玉真寻夫》)”、“Hokkien opera By Slong leng Muslcal Assoclaton (闽剧——湘灵音乐社)”、“Zhu Feng Yuan(闽剧——高甲戏《珠凤缘》——《双珠凤》)一段。”

△黎伟贤著《华族地方戏曲的回顾与前瞻》(载于新加坡晋江会馆康乐股的《戏剧之夜》1983年元月)一文载：“(1982年)湘灵音乐社在六月为地方戏剧演出上演了两晚的闽剧。第一晚是梨园戏‘玉真寻夫’和高甲戏‘珠凤缘’，第二晚是‘陈三五娘’之‘赏花’及‘留伞’。”(P18)

△《崎岖的发展道路……》一文载：“一九三〇年以前，新加坡的福建戏大都‘高甲班’，演唱‘南管’为主，间或杂以各种唱腔(‘南管’是闽南戏中以洞箫为主奏，而配以弦乐的一种梨园戏)。”

△《地方戏在新加坡》一文载：“中国地方戏传入新加坡，最初仅有闽南‘南管’清唱，粤东的‘粤曲’清唱和潮州的‘潮音’清唱，继后才有傀儡和驴皮戏的传入……中国国内戏班来星最早的是粤

剧班、继而是潮剧班、闽剧班、京剧班及琼剧班……福建戏在新加坡也有相当的历史。当‘庆升平’戏院建竣之时，便聘请福州班‘新赛乐’来上演。一九三五‘民国风’班来星，一九三八年‘赛天乐’班来星，一九四七年有‘复乐天’班在新世界演出（编者注：以上戏班当是福州戏班）。……闽南戏班到新加坡最早的是‘新赛凤’班。继后，一九三〇年有‘凤凰班’抵星，一九三一年有‘双珠凤’班、‘梅兰社’、‘丹凤社’、‘赛凤凰’等剧团来星。‘玉麒麟’剧团在一九三八年来星演出。”（以上戏班是歌仔戏——编者注）

4、第一个到星、马演出的台湾歌仔戏是“凤凰班”（1930年，另一说是1927年），该班的前身是1929年到厦门演出的台湾歌仔戏班“霓进社”。“凤凰班”的演出相当成功而轰动，继后台湾歌仔戏纷纷组班南渡献艺，致使原来的高甲戏班大受影响而改弦调习歌仔戏。第一个由高甲班改为歌仔班是“新赛凤闽剧团”（1936年）。第一个由当地华人组建的歌仔戏班是“玉麒麟闽剧团”（1937年）。

△《四大传奇……》一书载：

——“一九三〇年，有台湾歌仔戏南来星、马献艺……第一个南来的‘凤凰班’便轰动了星、马两地的闽南华人，一时风靡。该戏班竟在星、马演了数年之久而不衰歇。因为‘凤凰班’的斐然成绩，引起台湾歌仔戏界的注意，于是纷纷组班南来献艺。一时星、马的‘高甲班’大受影响。后来因为南来的歌仔戏班多了，甚至连山芭（山区乡村——编者注）里的酬神戏也都由‘歌仔班’取代了。这一影响，使得高甲班几乎无法生存，于是原有的高甲班纷纷起而改组，转而习歌仔戏，于是曾经普遍于闽华界的高甲班，自此也就绝迹了。”（P5）

——“一九三〇年，有台湾的歌仔戏班南来星、马献艺，以其纯熟的演技，活泼生动的唱腔搬演各种动人的故事，一时轰动了星、马各地的福建籍人士。既经风靡之后，于是群趋歌仔而不复顾南

管。自首班‘凤凰班’来星之后，其后陆续自台湾来星之歌仔戏班，竟络绎不绝，一时无无论戏园的演出或酬神的社戏，均为歌仔戏所夺，高甲班几至无立足之地，于是所有的高甲班皆转变戏路，改习歌仔。因此自一九三〇年之后，所有的高甲班都变成了歌仔班。新加坡第一个以本地华人组成的‘歌仔班’（当时称‘歌仔班’为‘台湾班’）是‘玉麒麟’，此剧团至今尚在，唯已改名为‘新麒麟闽剧团’了。其后陆续而起的本地剧团有数十班……都是经常作职业性演出的。”（P104）

△《星加坡的福建戏》一文载：“一九三〇年，台湾‘凤凰班’南来星马献艺。这个班子的南来，使本地闽剧的发展起了巨大的变化。原因是‘凤凰班’完全抛弃时行的节奏缓慢的南管音乐和杂揉并蓄各种唱腔的高甲班的曲调，另以特具风格的歌唱艺术和观众见面。由于它的乐曲活泼爽朗，歌词俚俗浅近，马上就风靡星马两地。演出期间，场场爆满。该班在星马两地逗留数年之久才凯旋归去。……高甲班为求生存，只好大加改革。它们以台湾戏为典范，学习它的剧本，应用它的音乐，语音表做亦步亦趋，务求达到全盘台湾戏化。时下著名的‘新赛凤闽剧团’就是在一九三六年由高甲班改为台湾班。大约是一九三七年，当地人士鉴于台湾戏那么受人欢迎，就出钱出力组成第一个纯台湾班，名叫‘玉麒麟’，就是现在‘新麒麟闽剧团’的前身。”

△上官流云所著《从历史悠久的梨园戏团谈起》一文中“本地歌仔戏来自台湾”有载：“一九二七年，在新加坡‘大世界’上演的第一团歌仔戏是‘凤凰班’。该班拥有台湾最著名的闽剧台柱小生瑶莲琴及花旦锦兰笑，全团男女艺员多达五六十人，阵容相当浩大，气势不凡，戏迷趋之若鹜，大受欢迎。”“歌仔戏能吸引人的兴趣，是因为其通俗的歌词，轻柔优美的韵律，而且对白简明，通常以七字句吟唱，分前四后三式所组成，音乐也是用中国传统乐器伴奏，闽

籍人士听来非常亲切,何况歌仔戏易学易懂,难怪歌仔戏流传到今时今日,还是受到广大群众的喜爱。

△南意《崎岖的发展道路》、许永华《电视福建地方戏十四年》、吴田《地方戏剧在新加坡》等文均有与上文相同的记载。

△蔡天送(台湾“联合歌剧团”领队)在其《歌仔戏艺术源流》一文中有:“日人侵据台湾时,曾有本省歌仔戏团赴南洋一带表演,因愤于异族统治,一去不复还者比比皆是,现仍留传于南洋各地的歌仔戏(福建戏),神明生诞野台戏之演出就是。”

△芗剧已故著名艺人林文祥(能编、导、演、乐器、作曲,与一代宗师邵江海同创“杂碎调”系列声腔。1924年出生,1994年病逝——编者注)在其《自传》中写道:“1929年,台湾歌仔戏‘霓进社’来厦门龙山戏院演出(台湾进入大陆演出的第一个行当齐全、阵容强大的歌仔班——编者注),未几就往星加坡演出,改班名叫‘凤凰班’。第二个来厦门的台湾歌仔戏是‘霓生社’,在大同戏院、龙山戏院等处演出。霓生社来厦门之时,班东(班主)名迁汪,其妻名叫冲霄凤……。我在‘霓生社’的时间比较久。1933年,在厦门鼓浪屿‘屿光影剧院’演出,到晋江安海演最后一场后就往星加坡去,我未同行即回厦门。适台湾‘凤舞社’来鼓浪屿戏院演出,我去‘凤舞社’当大广弦手,时间无(没)久,我就到‘丹凤社’当大广弦手。在这班无久,又来了台湾客人班(唱客〈家〉调也会唱歌仔戏调)名叫‘小美园’。……这是我在各个台湾歌仔戏班的经过情况。”

△厦门《申报》民国二十年(1931年)八月三十日登有“霓生社”在龙山戏院演出的大幅广告,其中主演名单有:冲霄凤、七岁娥、镜菱花、青春好、月中娥(均艺名)等,与林文祥在“自传”中所记吻合。该班演出剧目有《义侠奇案》、《雷峰塔》、《九美夺夫》、《天豹图》、《杨家奇报》、《月台梦》等。

5、日据时,星、马的歌仔戏曾大受影响,后又遭威逼为“东南亚

共荣”服务。日军优待戏子。

△《从历史悠久的梨园戏团谈起》有载：“当歌仔戏在闽南及东南亚各地掀起了热潮的时候，也是日本军国南侵时期……歌仔戏在闽南各地遭禁演后，其影响力甚至伸展到新马一带。当时新马的闽剧团也大有城门失火之概，本地观众亦有一阵子抵制不看的事件发生，但很快又恢复原来的面目。”又：“日军南侵前数月，部分来自台湾的演艺人，在马来西亚被英政府怀疑是日本谍报人物，统统被逮捕往巴生港口的集中营。当日军逼近吉隆坡时，这批遭拘留者又被送往新加坡漳宜监狱监禁。再在新加坡沦陷前夕，一批批的疑犯又被轮船运往印度。黄月亭老先生就是其中一位身历其境者，他在印度集中营渡过了六年漫长的苦难日子。”

又载：“在槟城（马来西亚的城市），由台湾人李文和与陈窗前组织‘日华闽剧团’，团名以‘日华’命名，当然有讨好日本军政的意图。到日军投降后，遂即改为‘振华闽剧团’。”

又：“日本统治下一年后的 槟城，日军宣传部松本，强迫性地发动全马（来西亚）职业剧团为‘蝗军’庆祝建设‘东南亚共荣’大联欢，在‘丽士戏院’举行九个团体大演出……‘黑猫’（即槟城娘惹猫姨独资创办的‘黑猫闽剧团’——编者注）呈献《拒毒》，由流云编剧，林茑茑、方静等演出。……这时期，日军很需要艺人为‘共荣圈’做些宣传工作，故对艺人的态度比较宽容，行动也比较自由，甚至有时候还配给米粮布匹，罐头食品等物。”

△《四大传奇……》载有：

——“日本占据时期，人民生活陷入困境，剧团几近绝望边缘，于是多数剧团都暂时解散，而中国剧团也不复前来献艺了。日本统治星、马三年八个月，人民不敢夜间外出看戏，所以戏班都无法生存。但日本人却优待戏子，甚且保护戏子，鼓励演出。一则企图粉饰社会之安定，再则认为戏子不会从事政治及间谍活动，鼓励戏子

上演，可保社会之宁静不乱。因此曾有许多政客往往借戏班为‘政治避难所’，混迹 戏班之中，甘愿跑龙套以隐蔽身份。当时有一句流行的俗语是‘戏子绝没错’，于此也就可见日本人对戏子的看法了。”(P8)

——“一九四一年，日本占领马来亚，为表示社会安宁，日军当局强迫剧团演出，日夜笙歌不辍。参加演出之艺人即配给粮食，否则不配给，故此艺人在逼迫下不得不参加演唱。”(P15)

6、歌仔戏盛行星、马后，也曾进行过一些改革和嬗变：入酒店·唱流行歌曲·如歌舞剧·以粤语演唱，及舞台灯光新奇装置等。

△《崎岖的发展道路》一文载有：“三年前，‘福禄寿闽剧团’大胆创新，突破传统精神，将地方戏剧带入酒店中，推出改良型地方戏剧给游客。该剧团在明阁酒店演出一段时间，每次半小时，演出艺人仅有七人。表演开始以前，有关人士以英语简介剧情概要，几个演员便自后台鱼贯出场。她们的化妆和服饰都与传统有别，化妆较清淡，服装也简化了。除了最后一段有闽语对白外，背景音乐以录音带播送轻松华乐为主。舞台做工方面全部以快速的步伐和活泼的动作代替传统的富有象征性的台步身段。这种改良型的地方剧仅粗具传统地方戏的轮廓，传统剧的内涵精髓与含蓄蕴藉的特质荡然无存。”

△《从历史悠久的梨园戏团谈起》一文载有：“一九三六年开始，就有所谓摩登闽剧团体诞生，演出的型式恰如歌舞团一样，有歌有舞，伴奏的乐队用的是西洋乐器，并废弃那些古老排场，简化工架做手。除了原有的曲调之外，还采用一些时代流行歌曲加插上去、经过改词换韵的曲调，反而觉得新鲜感。灯光布景以及舞台设计也焕然一新。播音器材的启用也使观众能听到台上演唱的效果……戏迷观众对这种新剧的变革大体上都能接受。从此改良闽剧应运而生，风行一时。”

又：“改良闽剧，开始由老李（李问鹤）组织的‘时代歌舞剧团’，继而由王庆澜组织的‘鹭江闽剧团’。又：“‘光明剧团’是由一群志同道合的伶人合作组成……曾在太平埠搬演《沙三少与银姐》，全部粤语对白演唱，是闽剧团首创演粤语。”

△《四大传奇……》一书载有：“二十多年前，有个潮州人名叫翁绍国的……把潮州戏中的西施、貂蝉、三笑翻译为泰文，颇受泰人称赏；又有人把福建戏中的关公戏翻译为泰文，搬到舞台演出……（P19）

又：“近十余年来，歌仔戏的调门几乎是随时应变，同样是串全本‘李三娘’，上个月与下个月的调门儿，往往大有不同，因为他们随时变化，不仅采用山歌小调、民谣时曲，日下流行于歌楼酒肆的‘流行歌曲’，在歌仔戏中也是兼容并蓄而不嫌其过于新派的。”（P87）

△《新明日报》1988年2月20日蔡秀美撰文《“包公”吴清水戏班生涯60年》：“双明凤剧团已鉴立新风格，以特技取胜。电子吉它增强配乐效果，绳索钢缆吊起巨人。篷顶横梁上还有时下迪士科舞会上制造特别灯光效果的大水晶球。一个个浇花的塑胶水桶悬挂着，看来，倾盆大雨还来真的。

7、星、马两地闽剧（歌仔戏）走上广播、电视：一印籍黑人沿街卖唱歌仔戏后被马来西亚槟城广播电台录用。新加坡电视台曾录播四十出闽剧。

△《四大传奇……》一书载有：“在槟城蒙槟城广播电台华文部主任林永茂先生之介绍，见到一位淡米尔族的黑人，援三弦当场唱了一段福建戏中的《李三娘》，音腔既美，情词俱切，感人至深。这位印度人，原来他幼年时是一位孤儿，后来被一位福建戏班的班主收养学戏，且能担纲上台。若干年后，戏班班主去世，班子亦告解散，此一印籍黑人遂沦为街头卖唱者。每至夜晚，手援三弦，沿街叫喊。

三弦下击一串竹签，每签均书一剧目。抽签的人每以签上所书剧目所显之内容情节，预卜自身未来之休咎否泰的。抽毕一签，付以两角钱令其当场演唱，时人以厦门称之为‘啍叮当’（闽南一带多有盲人操此业——编者注）。此人虽印人而不稍通印度语，不知父母姓氏，所操为厦门语，以华人姓名自称，名为‘陈同同’。今为槟城广播电台华文部收为基本艺员，每日演唱十五分钟之闽剧，甚受听众欢迎。（P108）

又：“槟城的电台也常请人播唱，一九七一年春，就请一位陈同同每周一次在电台播唱李三娘戏。”（P13）

△《电视福建地方戏十四年》一文载有：“新加坡电视台于一九六三年六月十五日开始首次播映服务……第一部福建地方戏在电视荧幕上献演，乃是我国新麒麟闽剧团演的《迎春接福》，播映日期一九六五年农历新年期间。……该剧共四十五分钟左右，叙述一对佳人，偶然相遇，终成良缘。其演员共四人：锦上花（饰接福）、王丽云（饰迎春）、王金英、刘虎臣。”

又：“一九六八年六月起，电视台集中人力与物力摄制大量地方戏节目，在七个月时间内，先后播映十六部闽剧，地方戏曲争鸣一时。这十四年，电视台先后拍摄的福建地方戏共四十出左右。演出的剧团共九个：新麒麟闽剧团、南艺闽剧团、新赛凤闽剧团、麒麟闽剧团、筱凤闽剧团、双飞燕闽剧团、新庆华闽剧团、福禄寿闽剧社。还有两个来自海外的剧团：汶莱群声儿童闽剧团与台湾秋月歌舞剧团。”

又：“先后完成十六出福建地方戏，每出长达三小时左右，分四段播映。演出者与剧目如下：新赛凤闽剧团的《义仆救主》、《碧玉簪》、《双花树》与《珍珠塔》；麒麟闽剧团的《恩仇记》、《哑贼鸣冤》、《母女泪》（上下集）；南艺闽剧团的《神刀怪侠》、《善恶结果》、《阴阳刀》和《丁兰刻木》；筱凤闽剧团的《八义会神州》（上下集）、《孔雀东

南飞》和《玉鸳鸯》。播映日期一九六八年九月廿八日到一九六九年五月四日。一般说来,电视闽剧之播演,相当受观众的欢迎。”

又“自一九七〇年以后,电视台平均每年拍三部福建地方戏。近七年来共拍了廿一出。……同时,电视台也拍摄外国剧团公演的戏剧:汶莱群声闽剧社的《包公斩千金》(1971年),以及台湾秋月歌舞剧团的《万古流芳》(1974年)。”(编者注:文中所录剧团与剧目略)

8、歌仔戏在东南亚的衰落与原因。

△《四大传奇……》一书载有:“二次世界大战以后,(东南亚)各国独立后,积极促立华人归化,限制华文、华校,约束华人的风俗习惯,而华人的地方戏也就因此而受到了影响……新一代的华人,既接受了当地文化政策,适应了当地风俗习惯及生活方式,因此对华人地方戏的欣赏情趣,自然也就大大地减低而有着一层厚厚的隔膜。老一辈的华人虽对华人地方戏尚念念不忘,但一则年岁已老,二则日益凋谢,人数减少,华人地方戏的观众因而减少。而戏班的生存,自然也就日益困难而终至于散伙停演了。”

又:“传统的华人生活方式,如年节祭神、婚丧喜庆等,无论是音乐、祭拜方式、嫁娶的仪式,道场功德诸方面都是与旧式的戏剧可以直接起着连击作用的。如今欧西生活的方式传入,多数华人生活已起极大的变革……地方戏自然有着格格不入之感,因此要看地方戏的人也就越来越少了。”

又:“近二十年来的电影可以说是突飞猛进地在发展……戏院都纷纷改映电影,华人地方戏也就随着潮流的改变而自然地日趋式微了。”(P111、112)

△《崎岖的发展道路》一文载:“地方戏剧的黄金时代早在五六十年代消失。六十年代以后,地方剧团便没有固定的戏园专供演出。许多剧团已名存实亡,很多也散伙了。曾几何时,地方戏沦为

祭鬼拜神的酬神戏，每逢节日（如五月关公诞辰，七月中元节）才临时凑脚粉墨登场。有些戏班便象吉普赛人一般东搬西迁，为了一口饭在新马两地奔波。”

又：“在西方物质文明生活的影响下，人们的生活价值观念不同了。人们追求的官能上的刺激，喜欢观看注入现代生活色彩的所谓时代剧和时代歌曲，还有血腥和暴力的武斗场面……传统地方戏曲所宣扬的伦理道德再也引不起新一代的兴趣。”

又：“由于演出减少，伶人把登台当成一种消遣，或者是酬神卖嗓子而已，没有心情，也不愿意在技术上下功夫，互相切磋观摩。同时编导者对那些陈腐的情节、内容不但没有加于改善，反而胡乱地加入一些不伦不类的对白动作和曲牌。老一辈戏伶又收山隐退，后继无人，演出水准日益低落。”

△《南洋商报》1969年7月14日署名“戏迷”在“读者之声”一栏里载文：“象上演过几套的武侠福建戏，简直令人啼笑皆非。捕风捉影学起飞天，样样要学电影，越学越糟，真叫人不敢领教，且对小孩子也非常无益。”

△《地方戏在新加坡》一文载：“地方戏在新加坡日渐衰弱……很少见在‘世界’内的戏院演出，经常是在佳节神诞时上演‘街戏’……甚至中元节的‘街戏’都有人以‘歌台’（唱流行歌跳现代舞——编者注）代替了地方戏班的演出。”

△《从历史悠久的梨园戏团谈起》载：“时至今日，闽剧就象风卷残云般消失了昔日的光彩，甚至到了名存实亡的境地。虽然新马两地依然有闽剧团体在前仆后继中求生存，问题没有人去继承求进……就算有人去学习研究，学成后也不见得有大好出路，尤其在急功近利的时代，谁愿挺身而出为这古老的地方戏曲维护和牺牲呢？”

△新加坡《新民日报》1983年5月4日撰文载有：“在诸多地

方戏曲中，以闽南剧的没落最可悲。”

△《歌仔戏在新加坡兴衰试析》一文载有：“有这么一张在新加坡某报刊发的照片，一个歌仔戏班在一座临时拼凑的台上演出，台下观众只有一个流着鼻涕的小孩，和一块雕刻得相当精美的神主牌——显然是当事者花钱请戏演给祖宗神牌看。”（编者附：余曾多次到新加坡，拍了一些闽剧团演街戏的照片，确实台下没观众或寥寥无几，甚至有小轿车载着木塑菩萨神像停在台下“看戏”）。

△中国戏曲学院编刊的《戏曲艺术》1984年第一期载文《一曲芗音化彩练》：“原台湾歌仔戏名艺人，现是新加坡‘新麒麟’班主锦上花（艺名）感慨地对我们说：‘福建戏致成今日的惨败，关键在于欠缺提携，少于专业训练和艺术马虎随便’。”

△《华族地方戏曲的回顾与前瞻》一文载：“为酬神或其它节日而上演的街戏给年轻人的印象是吵杂不堪而且还会妨碍功课，最好是避而远之。取而代之的是唱华语（普通话——编者注）或欧西流行歌台了。职业的地方戏剧团体便一天比一天少，剩下来的也不能单靠演地方戏为生。”

△蔡秀美《“包公”吴清水戏班生涯60年》载：“装神扮鬼为生活，拜将封侯化春梦——这是林厝港（新加坡一个区——编者注），一个戏台上的一幅对联，道尽戏子心境的苍凉。这一批在鬼神恩赐下度日子的演员，在……娱乐世界五花八门的新时代里，有时台下的观众，竟比台上的演员还要少。”又：“农历十二月至次年二月是淡季，戏伶们唯有到处打散工赚取生活费。”

9.新加坡政府倡导振兴华族传统文化，促使歌仔戏在东南亚兴盛有望。

△新加坡电视台1968年制定拍摄四十部福建戏电视剧计划，于六月十四日开始。文化部长易润堂、中华总商会会长孙炳炎、国防部政治秘书林源河、国会议员庄日昆等社会名流四十人到现场

参观。易润堂说：“地方戏是一种文化，值得我们保存下来。要发扬地方戏曲，并有所贡献，要靠各剧团及社会人士的支持。”（摘自《星洲晚报》1968年6月“星加坡电视台拍摄福建戏曲”）

△香港《祝华年粤剧团莅星公演特刊》中“牛车水人民剧场发展史”一文载：“牛车水人民剧场为大力推动地方戏剧的复兴运动，由1972年2月19日至24日，举行一周史无前例的‘地方戏剧观摩大会’。此举激励了我国各民间艺术团体的热烈反映与支持……开幕首晚，英王伊利莎白、爱丁堡公爵与安妮公主，在我国总理李光耀先生陪同下也驾临牛车水人民剧场。”

△《华族地方戏曲……》一文载有：“一九八二年是新加坡华族地方戏曲的丰年……政府当局在推广地方戏剧方面也不遗余力。在六月和七月间，文化部与旅游促进局一如既往联办的地方戏剧演出，在芳林公园一连演了五个周末。受邀的团体分别推出了潮、粤、琼、闽和京剧……八二年度的戏剧节也有四场地方戏剧演出。”

又：“目前有几个业余团体在推广地方戏剧方面已经有了显著的成就。……恰当地运用了一些新的技巧，使到他们的演出更具吸引力，广受青年观众的欢迎。”

△《崎岖的发展道路》一文载：“对于这种传统的表演艺术，我国文化部已表明有加以维护并发扬的必要。去年文化部开始实行‘戏剧表演促进计划’，为本地戏剧团体提供演出机会和经济援助，给他们一笔演出经费，鼓励和支持积极参加剧本创作与戏剧表演的人士，提高戏剧表演水准。最近，文化部又连同旅游促进局假芳林公园联合呈献‘地方戏剧欣赏会’并邀请地方戏曲界知名人士到电视台举行‘地方戏剧座谈会’，希望能引起民众注意，收集有关如何保留及发扬这种优秀形式的精辟见解。”

又：“文化部政务次长欧进福博士最近也透露，新加坡旅游促进局不久将会在新加坡手工艺中心设立一个室内舞台，届时，地方

戏剧团将受邀到那里演出……今后将留意一下中国(大陆)、香港和台湾等地的戏剧发展情况,以及政府和民间团体在这方面所扮演的角色,作为本地剧运的参考。”

又:“地方戏剧界方面,当然也振臂疾呼,要求同业先进共同努力,打破目前各自为政现状,开拓出一番新天地。包括提高表演艺术水准,丰富内容,改善演出地点和设备。组织戏剧学院,召集老前辈负起培养新秀的重任,要求各会馆给予经济援助等。”

△新加坡宗乡总会主席黄祖耀在福建公会芎剧研究班成立一周年“纪念特刊”(1987年8月)上致词:“芎剧是流传悠久的闽南剧种之一……是华族传统文化的一部分。武吉班让福建公会能协助恢复这种地方戏曲活动,追本溯源,让我国年轻一代和传统文化取得联系,实在可喜可贵。”

同上,福建公会主席洪清波致词:“要推动和保留即将消逝的传统文化,需要有一批不计得失,又有股傻劲的热心人士不遗余力的苦力,才能取得成功。现在,我们看到传统的地方戏曲已经在学校和各宗乡会馆、民间团体撒下幼苗,相信再经过一段时间的耕耘,定有丰富的收获。”

同上,《纪念芎剧班成立一周年的话》:“回首看看福建戏几十年来的兴衰,有三十年代的繁荣,有六十年代的复兴,更有随意自贱、粗俗鄙陋的衰落……芎剧研究班的成立,正是希望重新焕发福建戏的光彩,逐步提高她在地方戏的地位。”

10、新加坡、马来西亚、汶莱有史以来组建的歌仔戏班(闽剧团、芎剧团)及重要的班团概况。

A、戏班大部分组建于新加坡。

△《四大传奇……》载:“马来西亚……地方戏的演出,也以闽剧、粤剧及潮剧为主。闽剧方面过去有来自中国福建以及台湾的戏班子到全马各地巡回演出。近年来则多由新加坡的闽剧团来马

上演。象森美兰、柔佛及檳城等福建人聚居的地方，遇有节日祭拜，常有戏班到此演戏。”(P13)

又：“歌仔戏方面……有自星洲来马巡回献演的，但只限于柔佛、森美兰一带。北马地区，只是偶一出现而已。固定的本地剧团便很少见及了。”(P107)

B、前后共有戏班(团)三十多个。

△编者归纳：综合以上文章里的记载，约有三十多个团。其中一部分是“业余”的，即平时各有所事(或工或商)，过年过节，酬神谢戏时才临时邀集组合演出；另一部分是职业性的，巡回各地演出。计有：“新赛凤闽剧团”(下面均省略“闽剧团”)、“新麒麟”、“南艺”、“筱凤”、“梅兰”、“双飞燕”、“新美凤”、“庆华”、“宝凤”、“(筱凤”的分班)、“团麒麟”(“新麒麟”的分班)、“美美”(“南艺”的分班)、“新庆和”、“华代”、“快乐”、“新燕”、“新玉莲”、“黑猫”、“莺燕”、“鹭声”、“时代歌舞剧团”(后易名“牡丹闽剧团”)、“麒麟”、“福禄寿”、“日华”(抗日胜利后改名“振华”)、“新月凤”、“新敦凰”、“华南”、“鹭江”(疑即“鹭声”——编者注)、“牡丹”(与前述“时代歌舞剧团”有别)、“青年”、“红牡丹”、“光明”、“龙凤”、“昆仑”、“双明凤”等三十多个团。

还有由福建公会组建的“芗剧研究班”，后改为“芗剧团”，及由新加坡歌手林子靖独资筹建的“爱心歌仔戏团”。

汶莱有驰名东南亚的“群声儿童闽剧团”。

在众多的班团中，艺术力量较强，且在某方面具备“第一”的有：

C、由新加坡人林金美组建的第一个歌仔班“玉麒麟闽剧团”。来自厦门鼓浪屿的陈锦英任团长。

“玉麒麟”建团于1937年，1949年易名为“艺声”，再易名“鸿鸣”，后定名“新麒麟闽剧团”至今。该团是东南亚“最具声威的巨型

班”，拥有编导演人才锦上花、萍上珠、刘虎臣和“公认为多才多艺的闽剧皇后筱丽珍”等。又有分班“麒麟”、“团麒麟”。

从1965年至1975年，新加坡电视台摄制播映该团不少剧目：《迎春接福》、《恩仇记》、《哑贼鸣冤》、《母女泪》、《一门三进士》、《国恨家仇》、《合家欢庆》、《什货奇缘》、《点金术》、《火鸳鸯》、《清风亭》等。

1983年5月，漳州芗剧团赴新加坡公演，“新麒麟闽剧团”团长陈锦英与导演刘虎臣到芗剧团拜访并进行艺术交流。当时笔者采访，得知陈锦英艺名“锦上花”、厦门鼓浪屿人，1937年首次到新加坡献艺，后回厦门与歌仔戏名艺人赛月金同台演出，1947年又回新一直在“新麒麟”任团长兼导、演。笔者于1988年、1990年、1991年几度赴新，均有与她磋艺。陈锦英于1992年10月24日逝世在马来西亚的巡回演出中，享年七十二岁。她可称新马闽剧的“开国功臣”，颇有贡献。

D、第一个由高甲戏改为歌仔戏的“新赛凤闽剧团”是魏家族班，至今仍盛誉东南亚一带。

该团前身是“金福兴”高甲戏班，1936年改唱歌仔戏为“新赛凤闽剧团”至今日。是领誉东南亚一带的闽剧团之一。班主魏亚永，后传其子魏木发、魏春贵兄弟。该团人员多为魏家子弟，堪称梨园世家。

1968年至1972年，新加坡电视台曾摄制播映该团一些剧目：《义仆救主》、《碧玉簪》、《双花树》、《珍珠塔》、《庆元宵》、《春秋美人》、《新陈世美》、《精忠报国》等。

笔者曾采访过该团，拍了一些照片。

E、由本地人当老板（马来西亚檳城商人吴金狮）组建的第一个歌仔戏班“牡丹歌舞团”及著名的闽剧姐妹花林莺莺、林燕燕组织的“莺燕闽剧团”。

林氏姐妹出道扬名于“牡丹团”，后在吉隆坡组织“莺燕闽剧团”，阵容相当强大，“为星马最佳的闽剧团之一”。“五十年代蜚声新马，称霸一时”。“姐妹俩在一九五三年曾主演本地厦语电影《遥远寄相思》。”

F、“青年剧团”与来自厦门四位青年功绩。陈书贤获马来西亚当局封赐“公共服务勋章”。

《从历史悠久的梨园戏团谈起》一文载：“戴品女士（林莺莺的母亲）与人合作组织青年剧团。这是战后初期……有来自厦门的年青人助阵，他们是陈迹、林冲天、林浪影（已逝世）、康世华。这四位年轻人后来都成为闽剧界的名伶，而原名陈书贤的陈迹，因在马来西亚对戏剧发展有贡献，被当局（一九八三年）封赐公共服务勋章。这也是闽剧界中的光荣。

G、东南亚第一个（也是唯一的）儿童闽剧团在汶莱诞生。其聘请的老师陈春梅、丁沈廉，据说是1948年从闽南到台湾演出的南靖“都马抗建剧团”的成员。

△《汶莱儿童闽剧团简史》（社长林嘉长著）一文载：“群声音乐社是随着时代的需要，渐渐地成长起来。属下的音乐戏剧组，在汶莱所有各社团中，早已有了它的特殊地位，也为华人扮演了相当重要的角色。本社戏剧组成人班……由于工作及时间上的问题，他们只好退休。一些年龄在九至十五岁间的社员子女，接了他们这一棒，而在一九六八年八月十三日宣布成立。”

又：“汶莱群声儿童闽剧团成立历史虽短，但由于两位从台湾聘来的老师陈春梅和丁沈廉的细心教导下，技术日进，场场演出，处处受到各界好评。……为本地爱好戏剧的一些儿童，提供了最好的学习机会。（编者注：据新加坡一位闽剧老艺人讲：陈春梅、丁沈廉二位乃是1948年从闽南去台湾演出的南靖县‘都马抗建剧团’的成员。因种种原因，笔者无法进行进一步调查求证）。”

△《南洋商报副刊》1971年4月23日载：“由国家剧场信托委员会主办的汶莱儿童闽剧团在星演出（一连四晚假国家剧场公演古装历史名剧《包公斩千金》、《程丽娘脱靴》、《义婢告状》）。全部收入捐作（新加坡）国家剧场文化基金，及公教中学扩建校舍基金。”“该团拥有男女演员三十三名，有不少是受英校教育的。”

△新加坡电视台于1971年摄制播映汶莱“群声儿童闽剧社”的《包公斩千金》。

△新加坡《金门会馆大厦落成纪念特刊》P82有历史性照片一张，文字记载：“1970年浯江公会联合金门旅星州二乡团欢迎汶莱群声音乐社儿童闽剧团联欢宴会。（合影）。”

H、第一个由宗乡会馆筹建的芗剧研究班——福建公会芗剧团。到中国厦门、漳州拜师求艺，到过台湾参加“歌仔戏艺术节”。

新加坡福建公会属下芗剧研究班成立于1986年8月9日（与新加坡国庆同日）。后赴台湾参加“歌仔戏艺术节”改名“芗剧团”，是新加坡第一个由宗乡会馆筹办的歌仔戏团体。曾多次到中国拜师求艺，并多次聘请厦门、漳州的编、导、演人员到该团辅导排练。下面资料摘录自该团的几次《演出特刊》里——

△“一九八六年八月九日，成立了新加坡宗乡团体第一个‘芗剧研究班’。它的诞生，引来了各个角落的戏曲爱好者。……利用业余时间学习，齐心协力地栽种‘芗花’。”

又：“属于摸索阶段的芗剧班，得到不少‘远方贵人’的指导才逐渐成长。这些客卿导师包括漳州芗剧团的编导杨路冰、导演吴兹明、演员尤仕伟、钱天真、郑秀琴；厦门艺校老师李秀华、厦门歌仔戏团导演黄卿伟、陈雯清；海南琼剧院演员王小雯等。还有上海戏剧学院戏文系副教授宋光祖先生的大力支持……”

又：“成立以来，先后在嘉龙剧场（国家级）、维多利亚剧院、裕华园、各民众联络所（相等于中国的文化馆、文化宫——编者注）、

各乐龄俱乐部(相等于中国的老人活动中心——编者注)演出,并参加‘传统戏曲节’、‘中秋晚会’、‘春到河畔迎新年’等公演。一九九〇年受邀前往台湾台北、宜兰和罗东参加‘春季艺术节’的表演,好评如潮……这次演出被誉为‘四十年来海峡两岸首次的戏曲交流’……对于推广优秀剧种做出了贡献。”

又:“为了积极发扬戏曲艺术,芗剧班多次主办了与海外剧团的交流会……有:中国安溪高甲戏剧团、上海红楼越剧团、漳州芗剧团、厦门歌仔戏团和台湾明华园歌仔戏团。”

又:“芗剧班自成立以来都是以演折子戏和短剧为主。有《十八相送》、《夫妻回窑》、《父女狱会》、《复审》、《断桥》、《吕洞宾三戏白牡丹》、《三家福》、《雨亭记》等等。经过不断努力与磨练,终于以长剧《琴剑恨》参加一九九二年国家艺术理事会主办的传统戏曲节演出。”(以上摘自《芗韵悠扬》中。)

新加坡《民众报》1988年4月4日载文《把芗剧带到联络所》:“芗剧研究班……沈秋月和蔡枚浦两位演员(1986年12月1日起福建,向资深的芗剧编导和演员虚心学习……。”

△福建公会芗剧团1990年4月赴台湾演出的《特刊》里,福建公会主席梁世海致词:“我会芗剧团应‘宜兰县立博物组文化中心’和‘台北中华民俗基金会’之邀参加宜兰戏剧馆开幕活动盛典和‘春季艺术节’演出,深感无比荣幸。这是新加坡芗剧(歌仔戏)首次在台湾表演……为一件难忘的大喜事。”

I、第一个自费独资筹建“爱心歌仔戏团”并自资拍摄制作录相带《观音得道》。

1993年,新加坡歌手林子靖独资成立第一个以“歌仔戏”命名的“爱心歌仔戏剧团”,并聘请中国福建漳州陆兵(笔名)为该团编、导、训练老师。聘“新赛凤闽剧团”和“福建公会芗剧团”部分演员客串,编排摄制大型歌仔戏电视剧《观音得道》,制成录相带进入东南

亚华人千家万户，并远销台湾。颇有影响。

11、从中国闽南(多数从厦门出发)、台湾到东南亚一带(主要是星、马地区)演出的歌仔戏班的简况。

△《地方戏剧在新加坡》一文载：“闽南戏班到新加坡最早的是‘新赛凤班’(当是前身高甲戏班——编者注)。继后，一九三〇年有‘凤凰班’抵星。一九三一年有‘双珠凤’(前身也是高甲戏班——编者注)，‘梅兰社’、‘丹凤社’、‘赛凤凰’等剧团来星，‘玉麒麟’剧团在1938年来星演出。”(据锦上花自述，其是1937年抵星，后又回厦门，1947年再去新加坡至逝世。此资料当找佐证。——编者按)

△《从历史悠久的梨园戏团谈起》一文载：“在新加坡大世界上演的第一团歌仔戏是‘凤凰班’，该团拥有台湾最著名的闽剧台柱小生瑶连琴及花旦锦兰笑等。(此二人是‘霓进社’剧员。与林文祥所说‘凤凰班’前身是‘霓进社’相合——编者按)。”

又：“隔年又来一团‘丹凤社’，班主王接基先生。台柱是王接基妻妾：大的叫翁宝王、小的叫小神童。小生是月中桂。……再分出一班名叫‘新宝凤’班，由团主之弟王文亭掌管领导。拥有小生碧霞，花旦金枝等。”

又：“一九三〇年又来另一团名为‘凤舞社’，由黄如意领导。拥有名角甚多，如筱宝凤、有凤音、叶金玉、天仙菊……还有公认是闽剧皇帝的黄月亭。……同年再由‘凤舞社’分出一班名叫‘赛凤凰班’。

又：“一九三三年，黄月亭先生另起炉灶，创办‘同意社’……是全新马最具规模的巨型班……拥有近百名演员。该团所到之处，座无虚席，轰动一时。”

△许永华著《歌仔戏在新加坡演出1964—1975年》一文载：“回顾过去十二年，台湾来新加坡献艺的(职业)歌仔戏剧团屈指可算。……‘柏华闽剧团’于1964年南来献艺。介于其时，‘新台光闽

剧团’在西马巡回演出，柔佛州州府新山是最后一个演出地……后来皆移师比上……。”

又：“(1965年)黄善是‘牡丹桂闽剧团’的团长。廖琼枝、林美凤是台柱。八月二十二日假维多利亚剧院义演《北宋杨家将》，收入款项充作同济医院赠药基金。”

又：“(1968年)‘日月园闽剧团’全团五十余人，团长许幼，领队苏海树，演员有王丽卿、张雪、杜月琴……导演碧丽娇、王重南、蔡天送等。‘日月园闽剧团’演期将近三个月。第一晚(一月十九日)在国家剧场公演《梁红玉》，特为女皇镇联络所扩建筹款。第二晚起假新世界游艺场内金露华台继续演出，后转到百老汇合……

又：“(1974年)在本地一闽剧团主办下，翁维均领导的‘秋月闽剧东南亚巡回团’由六月二十日起至十二月十二日(近六个月)在新加坡献艺。除了公演歌仔戏(古装剧)外，也演时装话剧。全团三十多人，台柱为陈桂鸿、陈金雪、碧天凤……编导奇男、石文户等。演出地点有新世界游艺场内百老汇台、永华戏院、女皇镇博览会内，及街头搭棚公演。剧目有《秦香莲》、《姜子牙火烧琵琶精》、《孟丽君脱靴》等等。其中《万古流芳》(历史剧)被新加坡电视台摄制播映(1974年10月27日)。”

△《民族艺术薪传奖》(台湾“教育部”主办、一九八八年)中“廖琼枝传”载：“……曾赴新加坡、马来西亚、东南亚等地公演。民国六十九年(1980年——编者注)随‘东亚剧团’赴菲(律宾)公演半年……。”

△新加坡《牛车水人民剧场庆祝重建开幕特刊》(1979年)中《历年演出与文化一览表》载：“1976年5月1日——6月14日，‘台视联合歌剧团’公演歌仔戏。艺人有杨丽花、王金樱、许秀年等。”又：“1977年9月2日——10月9日，‘台视联合歌剧团’公演歌仔戏。艺人有叶青、王金樱……。”

△《联合早报》1985年元月28日，杨兰撰文《与杨丽花谈歌仔戏》载：“这一次来新公演距上一次来已经将近十年了……只演两天，两个剧目而已。”

12、八十年代后，漳州市芗剧团、厦门市歌仔戏剧团等团体数次赴新加坡公演概况。给新加坡闽剧带去新气息（以下资料摘自演出团体的演出特刊）。

△1983年5月，漳州市芗剧团以“中国福建芗剧团”的名义，到新加坡（牛车水人民剧场）做为期一个月的公演。这是三十多年来从中国大陆到新演出的第一个歌仔戏团体。甚是轰动，连印尼、菲律宾、马来西亚、泰国及台湾都有人赶赴观看。该团带去传统剧目《梁山伯与祝英台》、《李三娘》、《钗头凤》、《李妙惠》、《三家福》及新编创作剧目《琴剑恨》、《边关审子》等八台戏。

△1985年4月，厦门市歌仔戏剧团到新加坡（牛车水人民剧场）演出一个月，再一次掀起观看福建戏的高潮。各华、英文报刊发表了九十多篇评介评论。该团带去《火烧楼》、《五女拜寿》、《安安寻母》、《杀猪状元》等大小剧目十二出。

△1988年4月，漳州市芗剧团二度赴新加坡演出，为时一个月，携有传统戏《碧玉簪》、《狄杨合兵》、《打金枝》、《生死牌》、《包公三勘蝴蝶梦》与创作的新戏《肃杀木棉庵》、《煎石记》和邵江海遗作《断机教子》、《废亲》、《闹梦》（小戏专场）等十二台戏。

△1990年3月，厦门市歌仔戏剧团二度赴新加坡演出。带有《五子哭墓》、《三凤求凰》、《百岁挂帅》、《三请樊梨花》等十二个剧目。

△1993年6月，厦门市同安吕厝兴华芗剧团（农村职业剧团）应新加坡罗弄韭菜芭城隍庙会邀请，赴新演出《粗糠情》、《千古长恨》、《女英传》等十四台戏。

△1995年8月，厦门市歌仔戏剧团应新加坡“广大世界发展

有限公司”的邀请，三度赴新公演十七场。演出《乘龙错》、《皇帝告状》、《风流才子点秋香》、《孟丽君》等十四个剧目。中英文电脑字幕是这次演出的新特点，深受新加坡观众欢迎。

赛月金传略

罗时芳

赛月金(1910—1986)原名宝金,台湾省台北市新庄郡人。生父颜豆粒,家贫。宝金三岁时就被卖给简瓠作养女,改名招治。简瓠兄弟俩都是新庄郡中南街布袋戏班“小西园”的艺人,也会演车鼓戏。当时,新庄郡地方还有其他剧种如:“乱弹”、“四平”、“高甲”等。这样,招治童年生活虽清贫,但却有很多机会看各种各样的戏剧表演。

20世纪10年代,台湾歌仔戏已由农村进城市,迅速发展,与其他成熟剧种作商业性的竞争,并节节取胜。台南最早的业余歌仔戏班“丹桂社”到新庄的关帝庙演出大受欢迎。养父简瓠背招治观看《安安赶鸡》一剧,给她留下深刻的印象。

由于歌仔戏演出业务好,超过了其他剧种。简瓠就在新庄联合各剧种艺人30多人,集资组成“如意社”,改演歌仔戏。八岁的招治只读了一年书,就进“如意社”,开始了艺徒生涯。她的启蒙老师是林如烟,还有养父和叔父。

“如意社”请了当时有名的歌仔戏演员教戏:有宜兰县的林三宝和陈三仪,以唱出名的汪思明和温红涂,给招治有了一个好的学习机会。最早教的剧目是《山伯英台》和《陈三五娘》。林三宝和汪思明都教过她的唱腔。“如意社”汇集了几个剧种的艺人,使她得到多方面的接触。她的艺名初为月月红,后改名赛月金。她第一次登台就显露头角,自此学艺更努力和主动了。平时注意观看主角演

戏，一招一式都紧记心头。有一次演主角的小生病倒，她竟能顶替登台。13岁时学旦，开始扮演主要角色。16岁时“如意社”解散，她随养父参加了“泽乐社”。

20年代初，台湾歌仔戏不但风行全台，还开始往南洋并通过厦门到闽南各地演出。1927年，赛月金受到了“霓生社”聘请来到厦门。这是她第一次到大陆，在厦门最大的娱乐场新世界演出一个多月，由她主演的剧目有：《山伯英台》、《玉堂春》、《孟丽君》、《冯仙珠》等。不久，歌仔戏开始用女扮小生，她就改学小生，以后生旦兼演。

日据时代的台湾，自30年代推行“皇民化”，禁止带有民族意识的文化艺术活动，至40年代尤烈。歌仔戏大受摧残。艺人被迫出省谋生。1937年，赛月金随有名的“爱莲社”来厦门。次年抗战开始，不得返台。然而国民政府地方当局竟将歌仔戏看成“亡国戏”，将歌仔戏曲调叫做“亡国调”，下令禁演禁唱。迫使歌仔戏不得不在改良戏的幌子下挣扎求存。演出要改头换面，还要演时装戏。赛月金主演过《周成过台湾》、《甘国宝过台湾》、《陈总杀媳》、《枪毙阎瑞生》、《运河奇案》等时装戏中的男主角。剪男发，穿西装。此后，她在生活中也保持了男发男装的习惯。

赛月金聪明勤学，艺术成就比较全面。她从汪思明学过唱，所以唱“卖药滚”很灵活；熟悉大量的调仔和民歌，掌握的曲牌丰富。她身段适中，扮相秀丽，表演时眉目传神。她演的剧目多，戏路宽。当时演的是幕表戏，她不但即兴才能好，而且还能启发同台对戏的角色，使配合紧凑。因此被厦门观众誉为歌仔戏四大名柱之首。

赛月金成名了，但在抗战八年中，却备受艰辛挫折。最初，戏老板因亏本跑掉了，歌仔戏同人大半自谋生路。赛月金将剩下的20多人聚拢，改“爱莲社”为“同意社”。她领头四处借贷，取消按角色大小分等级付酬的旧戏班规矩，每人每天一律五角钱生活费，千方

百计维持演出。当时实行灯火管制，城市只能演日戏，业务不好；转往内地，农村演夜戏要演到天亮。风寒露冷，体质衰弱的赛月金也只好硬撑着。她有胃病，别人以为她的小药罐内熬的是滋补的药，掀开盖子看，谁知只是稀糯粥汤。

苦苦熬到抗战胜利，业务好转，天天满座，却有流氓敲竹杠，打闹，看白戏，戏班生活仍然困窘。有一次在内地，流氓闹事要找赛月金，她藏到戏箱中，第二天清早坐上装运大粪的船只回厦门，才免于祸事。

虽然，她的艺术生涯十分坎坷，仍一心热爱歌仔戏，在逗留闽南的十年间，她传播台湾歌仔戏艺术，不遗余力。她和著名苦旦月中娥同台演出，最受欢迎。主演的剧目如：《孟姜女》、《二度梅》、《杂货记》、《火烧楼》、《红扇主》、《乌衣女》、《七圣姑牵状》等，曾名噪一时。她最拿手的是女扮男装。在《孟丽君》连本戏中，她演孟丽君，以“脱靴”一折最受好评。她主演的剧目中受欢迎的还有《安邦宝国志》、《三蝴蝶审夫》、《三妖玉连环》、《陈茶花》、《白衣女》等，以及由电影改编的时装戏《空谷兰》。

1947年，赛月金返回久别的家乡台湾，演出业务不好。1948年，她随“霓光社”又到厦门，熬过了艰苦的日子，迎接了新中国的诞生。

1950年，赛月金的丈夫李仲生（歌仔戏的通才）在演出中因机关布景火药失事，伤重身亡。她丧失了多年的舞台伴侣和生活伴侣。她没有被悲痛压倒，坚强地参加了戏改运动和各项学习。没想到因为个别戏改干部工作失误，把她划为戏老板——资方，在看守所关了几个月。这个打击太大了，她跳井被救。福建省文化厅为她平反，并责令犯错误的干部停职反省。五十年代初，她移植并演出了《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》，还编演了反映台湾“二·二八”事件的现代戏《台民泪》。当业务一时未能好转时，她卖掉自己的金

饰来维持演出。

1952年,赛月金在厦门组织了厦声剧团,任团长、主要演员和编导。以后她逐渐减少演出,集中力量于编导和培养学员。1960年调厦门市艺术学校任戏剧班教师。她导演了自己编写的折子戏《双思钗》和全本戏《风筝缘》,口述了传统幕表戏《三家绝》和《当活宝》。她编写的《恶婆婆》成为市艺校两届戏剧班的教学剧目。在第一届华东戏剧会演中得奖的剧目《三家福》,她是第一个口述者。传统剧目的整理方面,作了很大的贡献。她致力于培养学员,对下一辈演员十分爱护。“文革”前,上海唱片公司来厦录制歌仔戏唱段时,她把主角让给年青的演员,向她(他)们传授台湾的唱腔、曲牌,自己甘当配角。

赛月金为人慷慨,乐于助人,好客健谈,颇有男子气派。同辈艺人叫她小名阿糍,后辈称她月金师。她走在街上,常有观众和她亲切攀谈。自1952年至1966年“文革”前这十几年中,她的生活是安定的,她的艺术才能得以很好地发挥,工作愉快。

“文革”时百花凋零剧团解散,艺校停办,赛月金每月只领到15元的生活费,贫病交加。“文革”后,她退休了,得到市政府和省文史馆的补助,得以安度晚年。她看到歌仔戏又重新演出,剧团和艺校恢复了,心里说不出的高兴。1980年,她出席了福建省第二届文代会,光荣地上了主席台。1984年,她在病中为《戏曲志》作资料口述。她时常怀念在台湾的亲人、同行,切盼台湾回归。她对台湾和歌仔戏的深情是感人的。

赛月金于1986年12月17日病逝。她是福建省文史馆馆员,福建戏剧家协会会员,政协厦门市委员会委员,中国农工民主党厦门市委员会委员。她是一个对歌仔戏卓有贡献的台籍著名老艺人。

注：

本篇摘自一九八九年十月由中国人民政治协商会议福建省厦门市委员会文史资料委员会编的《厦门文史资料》(选辑)第十五辑(内部发行),P91—95。经作者同意,个别文字作了修改。

月中娥的一二事

曾学文 采访整理

口述：谢阿池

记录：曾学文

时间：1984年2月9日

月中娥，台湾歌仔戏演员。原名苏中娥，月中娥为艺名，人称“戏状元”，解放前在闽南地区相当出名。

月中娥戏路很宽，生旦末丑、文武皆能。擅长青衣，最著称的是唱腔。四十年代，很多演员墨守成规，唱腔都按照传统的唱法，一成不变，当时的月中娥在唱法上是比较进步的。她不满足于自己会几十种“七字调”的唱法和“五管哭”，而是每演一出戏，都要根据人物性格、戏的规定情景来设计唱腔。她唱的最大特点是拖腔时的“袋腔”（土话讲“转喉”）流畅婉转，优美动听。月中娥在唱腔上又有所创新，如：“艂艂哭”唱完后，感情不必要那么悲切，就转唱“思相枝”或“台什”的尾声。如想要唱得活泼点，就转到“月台望”调去。当时有几个调子，对她来说是得心应手的，如清板的“七字哭”，几十首连在一起的“七字仔”连。

月中娥是台湾“霓生社”的演员，三、四十年代往返于大陆演出。1947年再次来大陆，留在“霓光班”当演员。1950年农历五月初五，剧团在漳州人民剧场演出，上午她吃了桃子，到中午胃病复发，大量出血，在漳州去世。逝世时，寿衣不够七层，连《乌衣女侠》

的服装也穿上去,后来人们谈及月中娥,都会记得这两件事。

月中娥曾收谢阿池为徒弟,可以说,谢阿池的成长和所取得的成就,大部分是月中娥的心血。“霓光班”有十个小旦,数阿池年纪最小,为了让她有上台演主角的机会,月中娥经常把自己的戏让她演。有人反对,她都不把它放在心上,唯一的愿望就是让新一代有实习的机会。有一次演出《三蝴蝶审亲夫》,临开场,突然来一张条子,谎称病了不能演出,让阿池顶替她的角色。从这件事,我们可以看出一个前辈的苦心。

林文祥自传

林文祥

1990年4月

1924年^①，台湾三乐轩来白礁进香，是有组织的，他们是台北大道埕新兴街业余合伙的，以及台中，宜兰等诚心弟子一起来进香，要回台湾去之时被台湾头人（在厦门十二个大哥之一），名叫林仔捆，留在水仙宫妈祖庙答谢妈祖演三日戏，《山伯与英台》这是幕表戏、每晚演一本，三晚计演三本戏结局。同时没有戏服以及打击乐弦乐，林仔捆即向“曾深”双珠凤借，这“双珠凤”还是高甲戏，后来往小吕宋去，回来即改为歌仔戏，聘矮仔保教戏的。（水仙宫演三天戏，生活费用全都林仔捆负责。）

1928年初，“双珠凤”由小吕宋回厦，至（农历四、五、六计三个月）淡月就开始停演，这时适“局口街”台民开赌博场闲间无事做，就组织歌仔阵，丧喜事经常去出阵，这是“局巷”台湾头人名叫“陈木”人称他叫“木哥”。（台湾十二个大哥之一）。

“双珠凤”停戏无演，我就到这歌仔阵名叫做“平和社”参加打击乐。厦门最早第一个歌仔阵。

1933年，我在厦门“金声团”，班主叫“火鸡阳”，他是台湾人。到石码戏院演出，我介绍他与“金瑞春”班主结朋友。

我出生于1914年，三岁丧父，七岁至十一岁读小学，十二岁又丧母，母亡后我就到新女班当童杂差，1925年新女班出国去，我没有跟去，成为流浪子。到1928年我在双珠凤班当学徒学打击乐打小锣起。

1924年台湾三乐轩歌仔戏来龙海县白礁宫进香，要回台之时，就在厦门水仙宫答谢妈祖，计演三天即回台去，演的戏计三本《三伯英台》。此时轰动全市青少年都会唱吶罗吶、嘿罗嘿。学唱七字调：

清早起来闹猜猜，
店主起来挂招牌，
招牌挂落真清彩，
坐下等待客官来。

因1928年，新女班与双珠凤经常演对台戏。厦门市各个角落就有歌仔阵。第一个是局口街台胞(台湾人)组织的“平和社”，第二个是我教的歌仔阵叫“亦乐轩”。乐员有：陈瑞祥(铜锣)、吴太山(钹)、简仔(头手弦)、子成(小锣)、黄传(大广弦)、王锦全(负责唱)。其时邵江海也来参加，负责笛子与月琴。还有王水吉(王银河之弟)、还有李金海、金吉等。同时大王宫(现叫厦禾路)组织“谊乐的”歌仔阵，后组成戏班名“新岐社”。将军祠的歌仔阵是王银河负责、叫“义和社”。草仔垵成立“福义社”。外清宫成立“清河社”。邵江海因爱好歌仔阵，把其海味水产生理都放弃，没办法在其新岐社参加，特地偷来我“亦乐轩”参加。(厦门市这歌仔阵都是应付丧喜事，没有收钱)。

1928年夏天，“双珠凤”鼓师胡军收我为徒，学打击乐。无演戏之时，我就到局口街参加打击乐跟他们出歌仔阵。同时我也回住居之处后岸街教歌仔阵，取名叫“亦乐轩”。

由1925年，厦门“双珠凤”是小梨园班，到小吕宋演出回厦门后即聘请矮仔保教歌仔戏。过一年矮仔保又被新女班老板陈朝(目朝)聘请去教戏。双珠凤与新女班从此就演歌仔戏。此时局口街台湾人组织歌仔阵叫平和社，而我有演戏跟班出演，无演戏我就在平和社向台胞学习弦乐。

1928 年底，我到同安潘涂乡教歌仔阵说唱，邵江海也跟我去玩。后我再到瞿宅乡教歌仔阵，江海即回厦门去。我在同安县顶溪头社、后社记（龙屈东）等处教，同安农村就此盛行起歌仔阵。

1929 年，台湾歌仔戏“霓进社”来厦门龙山戏院演出，是台湾进入大陆的第一个歌仔戏班。未几就往星加坡演出，改班名叫“凰凤社”。第二个来大陆的台湾歌仔戏是“霓生社”，在大同戏院、龙山戏院等演出。

霓生社来厦之时，班东是迁汪，其妻名叫冲霄凤也叫筱宝凤，专演长甲丑及反角小生。公末老生：谨慎治；文武白须老生：勤有功，姓林名勤；黑白须老生：貌师；草上飞：武丑；枝仔：武二花；老阿才：大花；小勤仔：童生；子都美：文武小生；七岁娥：文武花旦；筱宝玉：小生；天然却：哭、笑生；镜凌花：老生；月中娥：青衣，花旦；青春好：花旦兼彩旦；主鼓：胡军；大锣：竹源；大钹：小元；小锣由演员兼（无出场的戏来打）。

主弦：天赐；大广弦：陈福；月琴：林文祥；台笛：大元。

我在霓生社时间比较久，1933 年，来厦门鼓浪屿光影剧院演出，到晋江安海演最后一场后就往星加坡去，我未同行即回厦门。适台湾“凤舞社”来鼓浪屿戏院演出，我去“凤舞社”当大广弦手，时间无久，我就到“丹凤社”当大广弦手。在这班无久，又来了台湾客人班（唱客调也会唱歌仔戏调），名叫“小美园”。我此时转厦门“金声传”歌仔戏班，我随班到漳州市糟米巷戏院演出，也到石码戏院演。这是我在各个台湾歌仔戏班的经过情况。

1928 年我局口街台胞组织叫平和社歌仔阵，我若无演戏就去平和社学习，从此我学会弦乐器。1928 年底，我到同安潘涂乡教歌仔馆，邵江海也跟我去玩，后我再到洋宅乡教歌仔馆，邵江海即回厦门去。我又到顶溪头社，后社纪社叫（龙屈东）乡，以及筒仔岭社等（邵江海祖居之处），同安县农村学习歌仔馆由此盛行起来了。

我们当时学会打击乐，缺欠弦乐手，即东南旅社台胞与平和社协助。厦门不管是丧喜事也要请去闹热。

1929年我们就聘请新女班鸡鼻仙来教戏，计教有欺贫废亲，姜诗进鲤，临江驿等戏。也聘请东南旅社台（四平戏）来教排“三仙贺寿”，邵江海此时也参加学戏，学长甲丑。同时厦禾路大王宫（新岐社）也聘鸡鼻仙去教戏，厦门市只有两台戏。

1930年，矮仔保到晋江教“小祥春”七子班改演歌仔戏，31年我由石狮衙口“小丽金”班聘去教戏，计教“山伯英台”三本连，“欺贫废亲”等，我照顾邵江海生活费用，叫其来弹月琴。一月后，他即回厦门去。我又到安海大宅乡教小梨园改为歌仔戏，教“永乐君游河南”，此时晋江开始有歌仔戏。晋江县1945年发展到有七子班改为歌仔戏，有丽玉春，班主叫有志，丽春园，班主洪本，浮桥“新明春”，班主大炮逢等班。

厦门市最早水仙宫有一间天仙茶园（这是未开公路之时），开始有公路，就有开元戏院，大同戏院、龙山戏院、中华戏院、南星戏院，百宜戏院以及金城戏院（后改为鹭江剧场）等。鼓浪屿有大东戏院、屿光戏院等。（这些戏院都有演过电影）。

1932年，亦乐轩演员：有我及陈瑞祥、吴太山、邵江海及王锦全（跛子王）等五人，首先来石码七子班教歌仔戏，陈瑞祥教“金瑞春”班，班主王明祺，吴太山教“新玉顺”班，班主洪仔朝，邵江海教“宝德春”与“新金春”，班主篮芝，“宝德春”班主益僧仔。这四个班我们轮流调换教。而王锦全被浒茂城内聘去教业余子弟戏。从此龙海县一带开始有歌仔戏。后发展到整个龙溪专区有很多歌仔戏班。

1938年，日本侵犯大陆，厦门失陷之时，艺人大都数被抓去做苦工、做飞机场，吃的是粥（稀饭），不能吃到饱，穿的都是破衣裳，厦门市以及龙溪地区艺人们，有的做气丐讨饭吃，有的被国民党抓当

壮丁去,有的无钱医治病死在路旁,实惨 无天日时期。至抗日时期开始禁止歌仔调,叫“亡国调”,当时我在“金瑞春”班,有一次在石码宛南亭宫演戏,碰到石码街流氓名叫“海鹅仔”,登上台来,把我拉的壳子弦及大广弦一起摔破,流氓说:不准你们唱亡国调!因此,为了要这艺人饭碗,我即想出办法解决,把壳子弦换用六角弦,大广弦换用南二弦,月琴换用南三弦,台湾笛子换用苏笛代之。再加上小哨呐与芦管等乐器。唱的曲调:用“更鼓”调,厦门“锦歌”调,锦歌“四空仔”,以及“苦瓜园”民间小调,这四个曲为主要曲调。其次就用歌曲代之,如“苏武牧羊”,“麻雀与小孩”,“瞎子瞎算命”,蝶恋花等小歌剧之曲,这时叫改良调。同时邵江海也跟我这样去做。有一次邵江海教训商辂之时,是三三四字句,想不出用什碎唱腔溶解,我即用蝶恋花的歌曲入这三三四的唱词,训商辂唱段这样:

唱:恁商辂,册不读,招阮赛跑,

他是要,阮是不,练起拳头。

抗日时期开始,1938年:厦门市8月失被日本鬼子占据,我和邵江海都不能回厦门去,邵江海在浮宫后保村“宝德春”班,我在石码“金瑞春”班,有一次在石码街宛南亭演戏,碰到石码一个流氓,是侦探走狗,名叫海鹅仔,登上台来,把大广弦打破,还要把壳子弦摔破,流氓说:不准你们唱亡国调,说完把壳子弦拿走。因此停演戏十数天,在这停演戏时间,我即想出办法,为了生活,把壳子弦改用六角弦,大广弦用南管二弦代之,月琴换用三弦,台笛用苏笛代,这样就解决弦乐问题了。歌仔调就用“民间褒歌”,“厦门锦歌”、孟姜女哭“五更鼓”调、“锦歌四空仔调”、民间褒歌调叫“苦瓜园”等四个曲为主要调。我教“永乐君游河南”,又名叫“王怀义买父”,及“锦香亭”这二个戏。因这戏人物角色比较多,主要曲调不够用,我把小歌剧的曲充实到各行当去,如“苏武牧羊”,“蝶恋花”,“瞎子算命”等曲,邵江海这时也来互相学习过。“金瑞春”班十数后,就按照我这

样的改法，就放胆出去演戏，在演戏之时，观众就有少数人叫这改良调。从此就成为“改良仔”调。

1939年，我在石码“艳春班”当演员，有一次我和“德发”又名叫“牛浮仔”丑，同往别个班演戏，“艳春班”这天在过溪农村演出，至傍晚我们二人才到，被班主“方桶”用打麦仔“木恨”打得遍身疼痛，晚上还要跟他演戏。（“方桶”是石码警备司令部的爪牙）。

1949年解放，“福金春”散班，我在青阳塘厝乡“金莲春”班当演员，班主叫“陈恁”是“青阳”侦探队的侦探。我有深欠他七、八元钱的账，同时无有戏路，有演戏才有分钱，我难度过日，即在泉州浮桥“新明春”教戏，这工资算月的。有一次，我到泉州城内，碰到“陈恁”把我绑到剧团去再打。后通过演职员众人说情，限我十天要交还账，我的被铺留在其家里不肯还我，我即向本区解放军工作组申诉，陈才肯还“被铺”，欠账缓期还。

1947年，在厦门磁街路头一家班主的家，忽来了方桶，由楼下要上楼来抓我，我听了其声音，即拼命由楼上跳下巷底逃避。

于1938年：漳州始兴汽车站，国民党办一个叫“社会服务处”，子弟戏与七子班都要受训，计12团（12个的戏班）。同时“浒茂社”“金丽华”与石码“新艳春”合在一起，“金丽华”邵江海负责编剧（包括编歌）。我负责排“孟丽君”计排十二本结局。在当时有这“芗剧”名堂。服务处负责人是“曾乃刁”为首的。

1946年，我到晋江石狮“福金春”班当演员，专演“长甲丑”。福金春在晋江地区经常与“抗建剧团”（就是叫“都马芗剧”）演对台，至1949年初临解放之时抗建剧团连家属带往台湾去，我们“福金春”演至八月解放散班。

1950年，我回厦门之时，由“林金荣”介绍我在台湾戏“霓光班”当演员，霓光班班主是“赛月金”正名叫“颜招治”。1951年，漳州军管会派“谢家群”来石码戏改，把“艳春班”来合并“霓光班”成

立一个团，叫“实验芎剧团”，我负责编导与配曲。“邵江海”这时由惠安教业余剧团带病来石码搬运工人之处，教唱歌仔调“雪梅”“安安寻母”“陈三五娘”等片段唱。同时由我介绍来“实验芎剧团”编写剧本。过未久之时，邵江海旧病发作，由剧团负责送专区医院住院治疗。1952年，我团随“南方访问团”到老区乌山等地去慰问，我排演“白毛女”“血泪仇”“台民泪”“一朵红花”等现代剧，古装戏“信陵公子”等，我负责导演兼音乐设计。这些戏演出，受到兄弟团很欢迎，特别就是“信陵公子”这戏，农民看完了戏把耕牛牵到舞台上，说要支援抗美援朝献给国家（这是到云霄县与诏安农村等地的情况）。

1954年，到省戏曲观摩会演我得到音乐改革奖状。排有现代剧“赵小兰”古装戏“三家福”等，八月中旬即往华东会演。

在这次会演，观摩华东区各个剧种演出，得到不少的提高艺术水平。回漳后，我即翻编“红（黄）梅戏”《七仙女下凡》，把“织绢”这段唱，改得很成功，在漳州星光戏院（现在侨芎剧场），演有十数场次，农村比较远也来看。这戏由我导演兼配曲。同时音乐改革有起示范作用。

1955年，我和谢家群改编话剧本“东海最前线”为芎剧，我负责导演与音乐设计。自己写有前奏曲“游春谱”和“回忆”二个伴奏曲，还移植卅一军几个伴奏曲充实剧情的需要，如“海盗来了”“备战”曲“险闯”。我又写“调动”一曲。

1956年，到泉州与石狮等地演出“东海最前线”，特别在泉州市演出轰动到文化局与文艺干部来群众戏院访问，很受文艺界欢迎。

又写“白毛女”最后公审黄世仁，喜儿唱控诉“七月半鸭不知死”一曲调。

在“碧水赞”写一曲叫“游龙江”伴奏曲与“善善调”。

在剧团写“梅花调”“悲愤调”“七字仔”变调。

三曲“新杂碎”调，我写一曲高音调。

1957年，龙溪地区成立地方国营芎剧团，合并“荀仔班”芎剧团，我被保送到漳州艺术学院学习，1958年结业后，担任艺术学校唱腔教师，至1960年，回龙溪地区芎剧团搞配曲工作。

1952年，我代表芎剧团参加在省委礼堂听省委书记张鼎丞人代报告。

1954年，我代表芎剧参加南京军区司令员叶飞授衔各兵种典礼。第二天参加南京军区宴会。第三天，五个大剧种参加省委书记叶飞的宴会。隔天，这五个剧种艺人们与叶飞一起照相留念。

1954年，戏曲观摩会演将要结束之时，中国唱片公司，请我们去灌唱《三家福》唱片，我参加打击乐。

1979年10月，中国华侨部国际广播公司、中国灌唱片厂联合来灌唱，由中央人民广播电台来漳州在广播站录音：《钗头凤》计三本，我和陈彬音乐设计，《孟丽君》三本，我音乐设计，《梁山伯与祝英台》三本，音乐设计以我为主苏丁发等人协助配曲。

自从华东会演后，回漳州剧团，就有“总政文工团”，“海政文工团”，“空政文工团”，“福州军区文工团”，“武汉部队文工团”，都来找我访问芎剧曲调记谱去。又本省“歌舞团”同时也来学习唱腔记谱。

1975年，我由“市文宣队”就是“漳州芎剧团”召我来剧团配曲兼打击乐工作等。至1979年，剧团招收一些新学员，由我负责教唱腔。还兼配曲与新文艺工作者陈彬互相结合。

1981年，我和陈彬音乐设计“情海歌魂”，得到音乐奖。回剧团照常到学员班上唱腔课。

1983年，学员回剧团实践学戏，以戏教戏，至1985年，学员和剧团成立一个团，团长郭志贤，剧团书记“陈荣宗”。合团宣布临时

工全部退出。我到此时也退出剧团(我于1974年1月份退休),领
七折工资。

从此我依靠这退休金来过生活。至1986年我和陈彬搞一本
《芗剧音乐曲调选》曲陈彬整理记的,我为主提供曲调与唱,由中央
人民音乐出版。这是我一生最幸福从艺得到。

注:

①作者原文如此。凡述及年代时间之处皆按作者原文照排。

颜梓和自传

颜梓和

颜梓和，原名和仙。福建省龙溪县人，出生癸亥（猪）年农历十二月初八日（一九二四年），现年七十三岁。

一九三三年学“台湾戏”，师父周德根。一年多后，台湾班“霓生社”名师貌师到我家乡颜厝前社传授《狸猫换太子》连本戏。这个剧目是内地歌仔戏“春”派的代表剧目，后来成为与“升”派“斗戏”的拿手戏。我演太子这个角色，一直参加子弟戏时期的“春派”与“升派”“斗戏”的演出。

一九三七年初，我参加“春”派第一个专业戏班“新艳春”，初演童生，后演文武小生。进入剧场后第一个演孟丽君这个角色（根据小说《再生缘》改编）。

一九四〇年六月转班参加“金丽华”戏班，当演员，与邵江海先生同班。该班一九四一年初参加当时社会服务处召集的集训，称“戏改”，一周后改称“改良戏”。当年十二月日本袭击珍珠港，开始太平洋战争，中国抗战进入危急关头，闽南沿海十三县“禁戏”。“改良戏”一年多即先后散班，我到长泰县深山里去教戏。一九四五年抗战胜利，各班先后恢复上演。一九四九年起，我参加组织漳州笋仔班，到厦门金城剧院演出，后参加厦门戏改。一九五一年改名为厦门群声剧团，被选为艺人代表（即团长职务）。一九五三年调至戏曲改进委员会任干事。后来福建省确定厦门群声剧团为全省重点辅导剧团之一，又调我回团为派团干部兼团长，主要工作搞编导。

至一九六六年文化大革命开始停止。

建国后,我创作、改编、整理、翻编大小古装戏和现代戏三十多个。其中五十年代初翻编、自导、自演的现代剧《糖衣炮弹》引起反响。翻编的《结婚》剧本,与新文艺工作者合作导演,参加省现代剧会演,得到新旧观众的欢迎,并作为剧团常演剧目,一九五四年根据传统戏整理并执行导演的剧目《三家福》,参加华东区戏曲观摩会演,获剧本二等奖、导演奖和演出奖。

整理传统剧目《火烧楼》(参加厦门市建国十周年献礼剧目)、《五子哭墓》,改编《水母娘娘》等剧目。这些剧目成为后来厦门歌仔戏剧团的保留剧目,并出国演出。

多次被选为福建省戏曲会演大会评委和一九五四年华东区会演大会评委。一九八三年至一九八五年参加《中国戏曲志·福建卷》厦门条目的编撰工作,采访、调查、撰写厦门歌仔戏史志,获省先进工作者奖状。一九八七年退休。一九八九年被聘为厦门市台湾艺术研究所特约研究员,参加《歌仔戏史》的课题研究和《歌仔戏研究资料汇编》的撰稿工作。

蓝敏琛采访录

陈 耕 采访整理

时 间:1989年9月12日

地 点:厦门市育青路13号513室

被采访人:蓝敏琛(乙)

记 录:陈耕

(蓝敏琛,生于1906年农历4月29日,现年90岁,采访时83岁,身体健康,头脑清晰)

甲:您小的时候可曾看过歌仔戏?

乙:歌仔戏那时叫台湾戏仔,我小时候看过。

甲:大约几岁?

乙:我是1920年去集美读书,当时十四岁,在去集美之前,就常听人说洪本部目朝的戏班演台湾戏仔。

甲:您看过吗?

乙:一两次跟人去。

甲:看的什么戏?

乙:忘记了。

甲:是谁演的?

乙:目朝的戏班。

甲:目朝是谁?

乙:开宫仔的。

甲:在哪里演?

乙:在洪本部陈圣王宫。

陈厚基老先生采访录

陈 耕 采访整理

时 间:1993年4月8日

地 点:厦门市中山医院病房

采 访 人:陈耕(甲)

被采访人:陈厚基(乙)

甲:厚基伯您今年高寿?

乙:我是属羊的。

甲:那是1907年?

乙:可能是,反正属羊的。

甲:听说您住在将军祠?

乙:少年时候,自出生到四十五岁,在将军祠住四、五十年

甲:将军祠早时有一个歌仔馆您知道否?

乙:知道。

甲:歌仔馆叫什么名?是不是叫仁义社?

乙:是不是叫仁义社就不知道了。那时我还很小。大人都不让孩子去歌仔馆,因为歌仔馆唱台湾戏仔,都是台湾人。那时台湾人在厦门凶恶得很,有日本人做靠山。有的生意人不是台湾人,也去买一个日本籍,然后在商店门口挂一个牌,“大日本国民”,什么就都比别人有势一些。台湾人仗着自己是日本籍,动不动就找日本领事馆出面,耀武扬威。碰上日本节日他们就去领事馆祝贺,歌仔馆也非常热闹,正派的厦门人都很痛恨他们。我十岁左右,有一次跟

孩子去将军祠边上那个歌仔馆看热闹，被父亲打了一顿，说那是日本仔的节日，中国人去干什么！所以对这个歌仔馆印象很深。但什么名字想不起来了，也许是叫仁义社吧。

甲：您看过那个歌仔馆什么活动？

乙：就是唱台湾歌仔戏，那时孩子都叫他们“尹老尹”。

甲：有没有演戏，走台步？

乙：好象没有，就是一把弦仔，大家坐着，一边泡茶，一边轮流唱。

甲：只有一把弦仔？

乙：我小的时候看，好象就是一把弦仔，自从被我父亲打了一顿以后，就再没有看过，以后有没有发展，就不知道了。

甲：一把弦仔什么样的？

乙：大广弦。

甲：您怎么知道？

乙：听人讲。大广弦声音也跟其他弦仔不一样。

甲：您看过他们演出吗？

乙：没有。演歌仔戏那是后来的事了。那时我都开始学生意了，才开始流行歌仔戏。我小的时候，厦门时兴演的是老戏，嘉礼戏。店头若有什么大节庆，就是“前棚嘉礼，后棚老戏”。

甲：“前棚嘉礼，后棚老戏”，是厦门的俗语？

乙：是啊。

甲：您认识歌仔馆的人吗？

乙：不认识，一个都不认识。

甲：那个馆人多不多。

乙：不一定，多的时候有二、三十人，少的时候一、二十人，大部分时间就是十来人罢了。

甲：谢谢。

歌仔戏班“双珠凤”的采访资料

颜梓和 采访整理

时 间:1984年2月19日

被采访人:林文祥(1914年4月生)

我十二岁(1926年)“双珠凤”出国到小吕宋演三年,回来之时,我参加该团。

老板曾深,其子曾明团(大股明团)。月娥(又名大娥)演旦,细娥(中娥)演小生。另有出名小生叫春仔(即春风),还有大肥金凤生、老生桂英、花旦千金、名丑小宝仙、主鼓臭痞、名鼓师乌根、主弦(姓名忘记)、笛亚溪、月琴大股明团。

剧目《三伯英台》、《水蛙记》、《八角水晶牌》、《赵匡胤》、《吕蒙正》、《欺贫废亲》。

约1929年头“新女班”到浮宫演出,“双珠凤”到白水营演出。

时 间:1984年3月28日

被采访人:林鸾珍 七十一岁(甲寅1914年生)

为什么叫“双珠凤”?因为演员有大珠、小珠、金凤、春风,两个珠两个凤,就命名“双珠凤”,我祖母(小劝)建班的。祖父曾深在台湾卖水果的,来厦门后他爱南曲,交了一个唱南曲的师傅做朋友。我念中学时即跟着祖父学唱南曲,参加活动,参加“装阁”和“演唱”。

“双珠凤”先是唱南曲,由台湾买来三男五个女,并请一位年纪

很大功夫很深的师傅来厦门建班。戏馆设有厦门土崎，排练七子班的剧目。

演出活动都是迎神赛会，没有进戏园。

我十一岁(1924年)“双珠凤”到吕宋“亚浪郭”戏院演出，一行三十多人。戏院座位一千多，三层楼，场场满座。演出剧目有《西游记》[盘丝洞]和七子班的剧目。有时中间一小时清唱乐曲。我大姑曾大珠会自弹自唱南曲。演员计有大珠、小珠、金凤、春风、金盆、小娥(大娥没有去)。打鼓是台湾来的那个老师傅。演出一年回厦(1925年)即请台湾歌仔戏师傅鸡鼻教唱“歌仔戏”。我十六岁(1928年)又往印尼演歌仔戏，其中夹杂着唱京调，轰动印尼。剧场一千座位满满的，连“火道”(即通道)都站满观众。当时站火道要罚款50吕宋币，戏院还赚钱。到过陈嘉庚、胡文虎公馆演出。回来时，道路站满人要看演员。这趟演出时间不长，剧目有《陈三五娘》、《英台三伯》、《什货记》、《吕蒙正》。

时 间：1984年3月29日

被采访人：郑英(金桂英)，七十三岁(壬子年1912年生)

我九岁(1920年)母新(少劝)在台湾台南缚三个男演员(一个臭头旦、二个粗角(演男角))，买五个女的，花旦千金、小生金凤、老生小珠、三花金盆、小娥和一个60岁左右的教戏师傅，来厦组织剧团，名曰“双珠凤”。乐队来厦另行聘请。还未来厦之前，在台湾我即开始学戏。来厦约四个月就登台演出。当时戏馆设在厦门土崎。1920年7月普渡就在土崎演出第一台戏，白天演《大补瓮》，晚上演《雪梅教子》，是“七角戏”(小梨园)唱南音的。雪梅由男旦演员演的，商辂由金盆演，爱玉由千金演。师傅要求很严，但从来不打人，练台步是在板凳上，一步不过一寸。天天早上要练功，演出时如演员演错，鼓槌一插，演员不能再动，给观众知道，让演员出丑难看，

才能引起演出时认真不敢马虎。有人求情,师傅起鼓,演员才敢再演下去。我们练功每早“靠腿”要升一寸,不间断的坚持练功,从来不停顿。是时在厦门演出时间很短,即有人来聘请到(小吕宋)门里腊演出。全团三十多,有泉州人高甲师傅随去排演,所以演的剧目不仅是“七角戏”的,也有高甲的剧目《赵匡胤》、《狸猫换太子》、《孟丽君》等连本戏。在一个戏院演出半年,剧目从未重复,演出剧目很多。这是第一次出国。第二次到泗水,第三次到新加坡,演出时间不很长(待再访问)。回厦门后,正时兴台湾歌仔戏,我母亲即往台湾聘一名矮仔宝教歌仔戏,从此即改唱歌仔戏(时间待回忆)。在厦门新世界,我们去开台。“百宜”、“鼓浪屿”等四个戏院,都有去演出。几乎在戏院演出,露天台演出较少。有一次在鼓浪屿“顶美花园”与京剧对台,我们演《杨桂英》。过去我们打武戏用真刀真枪穿上内衣在对打,都要有真功夫。我十六岁结婚,结婚后还经常参加演出,该团到“七七事变”国民党驱逐台籍才散班。

(1984年6月再采访)

13岁,门里腊(小吕宋)(1924年)

14岁,泗水(泗里沫)大吕宋(1925年)回来改“歌仔戏”

15岁,新加坡,歌仔戏《三娘教子》、《三伯英台》(1926年7月11日)

时 间:1984年5月

被采访人:蔡玫瑰(公元:1906年生)

我家原住台北市入船丁二丁木三十五番地。我夫曾深从台湾买“七角戏仔”(男旦名能见,艺名宛如玉。粗脚一名叫天桃,另一名叫文达。花旦曾千金,艺名千金宝。女老生董大珠,艺名颂百寿。苦生方金凤,艺名真金凤。彩旦曾金盆,还有一名花旦叫小珠,共三男、五个女演员。另有一位姓林老师傅,打主鼓,能演《陈三五娘》中

的五娘。还一位昆师能演陈三。)和几件戏服,计四千七百元白银,来厦门建“七角戏班”。因双珠双凤故名叫“双珠凤”,戏馆设在土崎,每月六十六白银,房东廖福春,人称戽斗春,即现在土崎 24 号(原平屋,现已盖二层)。

我十九岁(1924 年)“双珠凤”到菲律宾小吕宋演出,从八月至翌年二月演半年多。现金赚三万白银,还有珠宝金银不算在内。演出剧目有《武松杀嫂》、《贵妃醉酒》、《赵匡胤》、七集《蜘蛛精》、《李三娘》。一行三十多人。

回来请矮仔保(即戴水保)来教歌仔戏,月薪 50 白银,排《三伯英台》等剧目。曾深又到台湾请演员,金枝旦(其夫炎仔拉弦的)、大凤(即大头凤)、番仔华、马契(为掌班)、马溪师、刘超(是吹唢仔)、月里等人。这时比七角戏增加很多人,仍旧用“双珠凤”班名。改唱歌仔戏时,曾经有人建议改(用“曾凤社”,最后还是没有改名)。

我二十岁,(1925 年)到泗水(俗称泗里末)演出,从十月初五至正月初二日。这次演出业务仍然很好,但所赚的钱给柯金之子林润咀吞没去。

在厦演出轰动闽南内地,不少人要请去内地演,但要有二家店头“保家”(担保)才去,每人保值二万伍千元。曾到泉州陈国辉家乡即泉州山头社演出,演后硬要把戏班留下,一位彭团长出面才脱险回厦。也到浮宫白水营、海沧等地演出,都有“保家”才敢去演。记得我团到海沧附近演出,三名成员被抓,吊一天一夜,说是买日本布。刚好曾深到台湾,我带孕到内地去交涉,被罚九十元白银才领回被抓的人。“七七事变”(1937 年)日本借口保护其籍民,迫我们回台湾,“双珠凤”到此散班。

曾深昭和 18 年故。

时 间:1984 年 12 月 27 日

被采访人:李龙抛

晋江(高甲)剧团一九二二年在菲律宾马尼拉演出,与厦门“双珠凤”唱对台戏,剧目都是《辕门斩子》。南安石井溪东李水阁演高甲戏杨桂英,歌仔戏苑如玉演杨桂英。李水阁初认为是台湾歌仔戏,后来才知道是厦门的歌仔戏。李水阁现年 80 多岁,19 岁时出国到菲律宾演出。剧团组织者吴梨,晋江人,演出的戏院是“新福华大舞台”。

时 间:1991 年 4 月 6 日

被采访人:贡金宝(84 岁)

在本部巷陈远辉家,偶然碰上银仔(远辉之妻)之谊母姨黄金宝老太太。她是厦门“双珠凤”老板曾深的侄女,现年 84 岁,曾深是她的姑丈。她对“双珠凤”组织的始末经过记忆犹新。她说:“双珠凤”老板是我姑母“小劝”建班的,我姑母死后,才由我姑丈曾琛继续管理,钱是我支持的……我插嘴问:“双珠凤”改唱歌仔戏你当时几岁?她略停顿一下说:“我十三、四岁,(1921—1922)就改唱歌仔戏”。我知道她是老戏迷,1921—1922 她与台湾歌仔戏名老艺人赛月金结为姐妹。我问她“双珠凤”唱歌仔戏与台湾“霓生社”来厦谁先?她说“双珠凤”先唱歌仔戏近十年“霓生社”才来。(采访时银仔即吴素华,外号瘦仔在场。)

歌仔戏“新女班”的采访资料

颜梓和 采访整理

被采访人：卢亚刊（年 66 岁）

采访时间：1984 年 8 月

我十四岁（1932）新女班改唱“歌仔调”，第一个教歌仔戏是台湾人名叫矮仔宝，排《三伯英台》和《金姑赶羊》等。

我十六岁（1934）歌仔戏到小吕宋，因手续不完整，九天左右回厦。

我十七岁，新女班到“植钠”仙仔港演三年，临解放“新女班”才散班。

被采访人：陈丽英（年 57 岁）

采访时间：1984 年 8 月 27 日

新女班从南管改歌仔调最初是请台湾人教，名叫台北师。还有一个教武戏的叫豆粒师。大概一年多后再请台湾人矮仔宝来教的。台北师教的剧目《三娘教子》、《陈靖姑》。

被采访人：周琼花（现年 69 岁）

采访时间：1984 年 9 月 21 日

“新女班”原来演“七角戏”唱南管调。我九岁学戏，十岁时在厦门与“双珠凤”对台演出。双珠凤本来也是唱南管的，早已改唱“歌仔调”。我十一岁（1926）开始改唱歌仔戏，教戏师傅叫矮仔宝，开台

演出是在厦门海口，剧目《金姑赶羊》。后到新加坡“亚扁”（地名）戏院演出。观众座位约一千多个，开台剧目《薛仁贵征西》，我是演剧中的赵一先。接着到“纳圆”（地名）等地演出，演了四年之久。演员有陈芋如、亚招、喷花、桂香、拉番、莲香、竹玉、素如、宝莲花等。我祖父陈朝（新女班老板）在新加坡打死人，后来改名陈朝凤。

台湾歌仔戏班“霓生社”的采访记录

颜梓和 采访整理

被采访人：方文狮（1915 年出生）

采访时间：1984 年 3 月

我十四、五岁（1928—1929）霓生社来厦演出。第二次约在 1931 年。霓生社第一次出国到新加坡，当时我在“新女班”，后来又去一次，时间记不清楚了。

来厦之时，全团七十多人，老板周生，其妻谢鸳鸯（人称周生婆）。演员小生天然曲、旦月中娥、花旦青春好、付旦锦毛凤、文武老生勤有功、名丑冲宵凤、老生镜凌花、主鼓（一流鼓师）乌根、主弦天赐。

“新世界”建成开业我十七（1932）。

（笔者按：冲宵凤即陈宝凤，是周生媳妇，宝凤之夫却不姓周是姓曾，镜凌花是陈宝凤的“俺姐”即周生的小老婆。勤有功又名林亚勤，到石码浒茂田兮、颜厝前教戏。内地叫他阿坤师（因漳州坤与厦“勤”音有谐音之误）。本人在陈宝凤生前（1980 年暑天之时），就两位著名台湾歌仔戏师傅阿坤（即勤有功）和貌师（真名当时没有问清楚）采访过她。据陈宝凤说：貌师是随霓生社来的，他功夫很好，过去演陈琳，文武场面都会。霓生社回台湾后，他们（指勤有功和貌师）两人留在内地教戏，扩大影响。）

被采访人：曾文谦（1912 年 4 月生）

采访时间:1984年3月8日

我父曾厚坤。我十九岁(1932)当龙山戏院经理,霓生社已是第二次来龙山戏院演出。前任经理是施志霜。在施任经理时是演过京剧,就是王惠琴这班,王后嫁邱十二。在这阶段有演歌仔戏(施任经理二年左右),约在1930年左右。

被采访人:伍友连

霓生社来厦之时,是“双珠凤”出国后,接着“霓生社”来厦演出。

被采访人:赛月金(1914年12月24日生)

采访时间:1984年3月15日

我第一次来厦演出是在“新世界”,我十六岁(1930)。我未来厦之前,霓生社已来厦二年多了。之后,“霓生社”老板周生之女婿与厦门台籍曾厚坤建龙山戏院。

被采访人:施添寿之女

采访时间:1984年9月

霓生社是我父(施添寿)和林仔滚两人往台合聘来厦演出,时间约在55年前(1928年)。

被采访人:锦上花(年65岁)

采访时间:1984年5月3日

“霓生社”是“七七事变”(即1937年)在“鹭江戏院”停演,人员回台,布景堆叠整理,我亲眼见到我师傅冲宵凤(即陈宝凤继承周生当班主)掉下眼泪。后来她带我和味如珍(好味)、陈金莲四人到新加坡“快乐世界”演出的“新凰凤”班搭班演出。该班班主名叫利

祥，他是金门人。二个多月后，该班到槟榔屿“春满园”演出，遇上歹徒爆炸春满园，停止演出。当时又因禁止唱台湾歌仔调，我们只好改唱高甲调，因没有人看，只得用赈济、募捐等名义捐献钱，才又恢复唱歌仔调。不久班主改换林金美女士，班名改为“玉麒麟”班。演出《英台三伯》、《孟丽君》等剧目。演员苦旦徐碧云（亚叶）、小生曾金凤（原厦门“双珠凤”）、花旦筱宝凤（花旦大王）、丑冲宵凤（即宝凤）、味如珍（好味）和我（锦上花、丑）等；文武乐猴乞、银和、天来、炎金、臭才（银和之弟）。

日本南进我和味和珍回厦与赛月金同班“月光班”，演出三、四年。胜利第二年我又往新加坡参加“玉麒麟”班，几个月后到苏门答腊的答眼亚比去演出。

有关邵江海的采访资料

颜梓和 采访整理

被采访人：姚俊联（原“新金春”演员，邵江海在该班教《六月雪》时，他演窦兵部，《李妙惠》剧中演谢启。）

采访时间：1988年5月7日

“新金春”戏老板姓兰名“流舌”。之子兰正吉，现住漳埔马坪溪东社。

亚枝，她是新金春演员，在《六月雪》演窦素娥，《陈三五娘》演王碧锯（即五娘），现住龙海港尾青埔沙云附近。

琴仔，她是“新金春”演小生的，《六月雪》演蔡昌宗，《陈三五娘》演陈三。住龙海港尾圩。

玉治，她是“新金春”演花旦。《六月雪》中演彩云，《陈三五娘》中演益春。

被采访人：方应菜（1929年6月24日生）

采访时间：1989年10月26日

我十九岁与江海结婚（注：1947年）。当时江海在“金瑞兴”戏班，明琪请他去教戏，每月三担谷仔，后来就跟班到惠安演出，这时头家不是明琪自己，是他的儿子生财带班。后来戏没演，江海生活很苦，要回家又没有路费，才写信给我祖母。我祖母卖掉“三王埕”的房子，寄钱给江海回来。以后江海每月五元给我祖母。

江海18岁到海澄浮宫丹宅入赘，娶曾锦治，其叔曾焕文。其叔

很坏。江海在丹宅有一年要过年，生活很困难才到浮宫圩卖“歌仔册”，赚钱来过年。

（采访者按：江海 18 岁到后宝、丹宅教戏。不是入赘）

被采访人：邵江全（年 68 岁）

采访时间：1989 年 11 月 1 日

我父亲姓邵名煌，人称“煌大”，在厦门大王宫卖鲨鱼海鲜为生。我大哥邵江山，又名赔仔，被抓丁后改名允仔；二哥火狮，十四岁病死；三哥就是邵江海。江海下来，有一个妹妹；四哥江河，现省四建退休工人，住角尾路；我排第五叫江全；第六江声，现在台湾省，前年有来探亲。家住大王街 281 号。江海年轻之时，随父在大王卖海鲜，后来自己排摊卖海鲜。他当时喜欢学歌仔戏，常被我父责骂，有时要打他，他还是偷偷去学唱歌仔戏。他学戏年代我记不清楚，他年岁我也不知道，我听长辈说，他肖虎，“起寒头”中午（注：出生是初秋 1914 年，现年 75 岁）出生。算命先生说中午出生是晒虎不要紧。

江海离开厦门到内地的时间是红军进漳（1932 年 4 月 20 日）以前。因他和我父亲吵架，海澄后保野僧仔（注：宝德春老板）来叫他去教歌仔戏。教了一段时间后，后保邻社丹宅曾焕文之母很喜欢江海，常叫他去吃酒。后来曾母对江海说，她有两个孙女要给江海选一个为妻，江海就选曾锦治，给她赘婿。结婚后曾锦治来过厦门我家住过。

（曾锦治是曾家独女，并没有姐姐，曾焕文是锦治的叔父。）

被采访人：方文狮（漳州芗剧团退休）

采访时间：1989 年 11 月 3 日

江海肖虎，16、17 岁在大王“谊乐的”学歌仔阵。“谊乐的”之名

是当时组织者纪清标起的,其意是大家友谊来娱乐。参加的人有:庄益三(台藉)、郭董(木工)、吴太山、林文祥、卢培森、纪芋如、江海和我(方文狮)。初学阶段没有师傅,各人到龙山戏院看歌仔戏,到后台你喜欢什么就注意学什么,互学互教。温红涂也来教过,义务的。温当时开店来玩玩,客串,并没有正式聘他来教。江海学“文平”。三个月后因组织者纪清标出海行船离开,歌仔阵之事由我和纪芋如来接替。

大王歌仔阵与龙山歌仔阵合作后名“新岐社”。从小戏到大戏,龙山旦角较多,如亚昆、渊龙、宗仔均是演旦角的。

被采访人:林玉英(1934年2月23日生)

采访时间:1989年11月10日

我姐姐(掌仔)嫁南山兜苏登发(注:漳州芗剧团乐队,已退休)之哥哥苏登模为妻。适“新金春”在南山兜演出,又是与其他戏班斗戏,我去看“闹热”,看见江海师在教戏。我在旁边听,跟着学唱。江海师听我唱很还不错,就对我姐夫说,让我学戏,因为苏登发是江海的徒弟。当天教我学《秦雪梅》中的商辂。当晚演出,江海在后台以脚拍板暗示我板到了就唱。那晚“新金春”斗赢,很兴奋,从此我(十二岁)就开始在“新金春”学唱戏。戏老板兰流舌,师傅邵江海,主鼓“石具”,主弦“走唱”。主要演员:扁仔旦、亚招、荫治、大头(注:姚俊联,外号“奸臣”)、芋仔(其妻龙眼)、含笑(老板之媳,进吉之妻)。豆粒挑笼,田仔管笼。

江海教的第一个剧目《六月雪》,扁仔旦饰彩云,荫治饰杜素娥,我(林玉英)饰小生蔡昌宗,大头饰杜兵部(奸臣)。再学《白蛇传》,我演许仙。《白扇记》演林绍枝,也演过爱玉(录音三段:爱玉雇君)。临抗战胜利前又学一出《庄子试妻》,又叫《大劈棺》,开台戏在海澄白水营许厝尾演出。戏演完后扁仔旦、亚招和我被当地恶霸陈

国耀叫去唱歌，用酒灌扁仔旦，企图乘其酒醉强奸。后来老板流舌托人说情，才放我们回戏馆。抗战刚胜利，“新金春”就回厦门港“福海宫”演出，戏馆住在鹰哥楼。当时楼下是妓院，我们年轻不懂事与妓女谈话，江海师很严，当晚每个演员各打二下马鞭。

江海师对唱歌要求不能“停气”（即“呼吸”）。

唱歌时注意咀不能“露齿”。

当时戏班情况很复杂，我害怕，十四岁就被迫离开。老板把父亲捆绑责骂，我父也不知我出走何方。后来我在厦门成亲，翁姑较严也就很少参加业余剧团活动。

被采访人：邵魁式（1939年3月22日生）

采访时间：1989年11月12日

几年前漳州宏山同志为写父传记，曾经来采访过，我有写一张底稿，以后找到寄给你。

当时后宝野僧仔还健在，我有采访他，野僧说我父十七岁就到后宝来教戏，大约三年。

当时后宝戏仔“宝得春”很出名，群众流传着“三日无火熏，也要看宝得春”。我父结婚后，戏不能演，转入种田，到山上开荒，开二、三亩地。他开的荒地现仍保留着。后来转到“新金春”教戏。第一教《六月雪》，接下去教《陈三五娘》、《雪梅教子》。教戏时间三、四年。后又转去教“金瑞春”、“金瑞兴”，一直在泉州等地演出。临解放病在泉州（惠北），接到厦门治病，51年“土改”才回丹宅分田。

我父写《安安寻母》是在厦门沦陷后，他在山上开荒眼望厦门，不能回家探望母亲，思念母亲才写出《安安寻母》这出剧目来。

注：（邵魁式是江海之长子，又名“王仔”。江海原住厦门“大王”，所以儿子名王仔，有纪念之意）。

（90年元月28日采访）

我父亲因为工作关系,与我接触较少,我写剧本和导演,他才对我谈些创作的问题。

他很强调押韵,要求一韵脚押到底(指一段唱调),如果这个韵脚押到底有困难另找别韵脚,确定不成,才用两个韵脚,这是万不得已的。

这个社历史上叫三峰:顶社叫“石峰”,丹宅叫“宝峰”,后宝叫“朝峰”,总称为“三峰”

被采访人:郭烈景(年 63 岁)

采访时间:1989 年

(1940 年)4 月我参加“金瑞春”,教戏是陈瑞祥(仄目祥),以厦门莲坂地头为基点。

邵江海是在抗战期间来教戏,时间 1939 年。他教的《陈三五娘》五娘叫王碧琚,五娘父叫王忠志,陈三后为奴改为甘荔。亚赐是江海教的,比较了解,亚赐现在浮宫理发店为理发师。

被采访人:陈德根(原漳州芗剧团团长)

我在“金瑞兴”学戏,初是由师兄天赐教的,此人现在浮宫为理发业。我学《白蛇传》之时是江海亲自教的。还教过《西厢记》、《战地啼莺》。

江海病危之时市文化局叫陈彬记录江海唱调。

《安安寻母》这节戏,要纪招治来唱比较好。

江海的唱腔苏登发唱得比较好。

被采访人:黄春治(年 69 岁)

采访时间:1989 年 11 月 19 日

黄春治十六岁时(1936),在“新莲春”(同安县马巷后陈),戏老

板原大王寿之子朱壬癸。邵江海来过“新莲春”教歌仔戏，第一个剧目教《郑元和》，继教《陈靖姑》、《月台梦》、《玉堂春》、《大红袍》、《临江驿》等剧目。

邵江海来教戏一年多。金门沦陷他离开马巷，不知到哪里去。该班后来请一位“义炳”来教北调（即京戏）。当时江海有教“什碎调”和五更鼓调。

（附录黄春治唱一段早期邵江海教的《郑元和》中小生唱的“什碎调”）

被采访人：朱天送（歌仔戏老艺人、同安芗剧团退休）

采访时间：1990年1月26日

1936年或1937年，邵江海到过同安马巷“新莲春”戏班教戏，沦陷前离开马巷。当时有教“什碎调”，好似锦歌什碎与台湾什念调混合。当时邵江海到马巷还未结婚。

朱大埕很了解邵江海的情况。

蒋天送，“新莲春”演生，江海教过他的戏，现在马巷曾林。

杨朱山，人称蜘蛛山，原演旦，现在同安风林农场当理发师。

被采访人：曾灿煌

采访时间：1990年元月28日

我对戏曲有爱好，与本村“宝德春”老板曾清友又名野僧仔经常交谈，因此对江海仙来后宝的情况了解一些。抗战前浮宫“际都”（音蔗兜）七台“七子班”戏仔，其中一班已改唱歌仔戏，“斗戏”时六班都输给它。石码一位班主来找野僧谈，说要改歌仔戏才有出路。野僧也认为要改，但不知从哪里去请歌仔戏师傅。后来一位歌仔戏师名叫祥仔才介绍其师弟邵江海。年底歇馆，野僧到厦门请江海，见面时江海有推辞，后答应过春节才来。正月初五来，先到石码

找其师兄祥仔,然后才到浮宫后宝“宝德春”。第一个剧目排《孟姜女》,剧本还没有念完,(美山)青尾村就要来请去演出,江海不答应,经洽商推迟一天才去演。一演就轰动起来,后来越演越好,当地观众流传着“三日无米煮,也要看《孟姜女》”。据野僧说江海十八岁来后宝。

江海文化不高,写剧本时字不会就请教认字的人。他与后宝一位清朝庠生(秀才)曾友梅(字名益三,民国初又进修闽南第一师范,在本村任教)很好,经常请教他,是他的良师益友,对江海写作起很大的帮助作用。他平时又很注意收集民间语汇。曾友梅抗战胜利前逝世。

被采访人:蒋天送(年 70 岁)

采访时间:1990 年元月 31 日

我十三岁尾缚马巷“新莲春”学戏。刚学戏由七子班出身的演员名叫“同仔”教歌仔戏剧目《三伯英台》、《樱桃会》、《五子哭墓》。另一位是台北来的,教《孟姜女》、《月台梦》等剧目。缚戏班 5 年,谢“老王爷”四个月计 5 年零四个月。

我十六岁(实岁 14 岁即 1936 年),邵江海来教歌仔戏。他教的戏有《临江驿》、《大破棺》、《郑元和》、《万花彩船》等。教戏时间一年多不超过二年。江海是拿戏本子教戏,比前二个师傅好得多,歌词有固定,唱较好听。这时江海就有“什碎调”,他教的调也较多。

我十八岁(零四个月)年满回家,第二年厦门沦陷。我师兄亚山多我四岁,现在同安凤南农场理发。

被采访人:朱大埕(年 76 岁)

采访时间:1990 年元月 31 日

同安马巷“新莲春”先是“同仔”改教歌仔戏的。抗战前邵江海

来教戏,排《郑元和》、《临江驿》。他平时很爱唱歌,我拉弦,他唱得很好,唱的是“十月怀胎”一直唱到读书中状元。

被采访人:朱为昌(年 68 岁)

采访时间:1990 年元月 31 日

邵江海告诉我,他十八岁就教戏。

邵江海还没有到马巷教戏之前,马巷就由朱大埕组织“文声社”,当时买很多台湾歌仔戏留声机唱盘,叠得很高。

被采访人:王亚枝(年 67 岁)

采访时间:1990 年正月初三

我 15 岁冬天到“新金春”学戏,是自己要演戏,老板“流舌”让我带全家人(母亲、弟弟福成等)去戏班。我学戏时一位师傅吴太山已排歌仔戏《月里寻夫》,就有教“杂碎调”(有录音一段唱)。另一位瘦仔(叶福盛)也教戏。

我十六岁(实岁 14 岁即 1937 年),邵江海来教《六月雪》和《陈三五娘》,有剧本,固定唱词,唱“什碎调”,群众很喜欢看。

被采访人:蔡玉治(1925 年 5 月 24 日生)

采访时间:1990 年正月初四

十岁(11 月初四)缚“新金春”做戏仔。刚去时是由“过南人”名叫石基的教歌仔戏《三藏出世》。

第二个教戏是吴太山,教《月里寻夫》,这时就有“什碎调”(附录音)我演月里。

第三个教戏是瘦仔(叶福盛),他教《紫金扇》和 1—3 本《陈三五娘》。

第四个是邵江海师,他教《六月雪》。这个剧目教二个月,他手

拿着剧本每早教戏，演出后还在边演边改边教。再过一段时间才接瘦仔教《陈三五娘》，从九郎请林大写状到娶五娘为止，教一年多。他教戏很认真，很少打人，如果戏演坏了，从头家之子（正吉）打起，每人都要挨打。戴马传比江海先来“新金春”，厦门失陷马传才离开。

附录：“宝德春”曾野贞谈邵江海（曾野贞：曾清友，外号“野僧”）^①

一九三九年由野贞等人投资创办小梨园班……先请竹马戏师傅李荣源传授京剧《小上坟》，续聘小梨园师傅康多宝传授梨园戏《陈三五娘》。后来“新女班”到港石埠演出歌（仔）戏受到观众热烈欢迎。曾野贞即请“新女班”乐队演员载龙发传授歌仔戏《乌盆记》。《乌盆记》在“际都”（音“蔗兜”）与“金瑞春”等六个戏班对台演出，旗开得胜。“金瑞春”往厦聘请歌仔戏陈瑞祥（按：外号“仄目祥”）教戏。“宝德春”也请邵江海于正月初四开馆，先给演员试声两天，始排《孟姜女》。歌未教熟，台步未教，美山村（青尾）就来请戏，就只要按教戏的样子搬上戏台让群众围观即可。戏班再三推辞不了，最后宽限两天，于正月十二日到美山演出。演出十分轰动，观众人山人海，有的被挤下厕所。……群众流传着“三日无火熏，也要看“宝德春””。

注：

①摘自《龙海文史资料》第六辑（总第十一辑），第87页。中国人民政治协商会议福建省龙海县委员会文史资料组编。

第一个歌仔戏班去白礁乡 演出情况的采访资料

颜梓和 采访整理

被采访人：王阿呆（年 86 岁）

采访时间：1991 年 3 月

王阿呆说：台湾戏头一个戏班来白礁宫演出，我大概十七、八岁，戏班名叫“新女班”，演《三伯英台》和《孟姜女》，演员一个叫“芋如旦”。以后“双珠凤”也来演。二个剧团演出哪个好，这里群众评价两团差不多。

白礁自己学台湾戏，我约二十岁左右。

被采访人：王珠朝（年 77 岁，十一月出生）

采访时间：1991 年 3 月

白礁学台湾戏我十五岁，牵头的是王天来和王田仔。台湾戏“新女班”来演出以后，没有请师傅，由一个识字的名叫欧开守自教。过后请“拐脚王”来教《三娘教子》。接下去红涂也来教《庵堂相会》。

（**笔者按：**王珠朝就是台湾歌仔戏传入内地后，子弟戏早期很出名的“白礁旦”。当时内地歌仔戏分派，他是“升”派，笔者是春派，经常两派对台斗戏。升派演《三娘教子》，他演三娘，春派演《狸猫换太子》，笔者演西宫的太子和正宫太子。）

被采访人:王臣约(年 82 岁,三月十一日生)

采访时间:1994 年 2 月 25 日

台湾戏最早来白礁宫演出的是“新女班”,后来还有“双珠凤”、“小美园”等台湾戏班。看过“新女班”之后,即开始学戏。因为唱和念白会听,没有请师傅,村里欧开守原演“布袋戏”,他又识字,先教一年多歌仔戏。那时我 21 岁(1932 年)。后来台湾“拐脚王”来传授《三娘教子》、《三伯英台》、《孟美女》等剧目。温红涂来传授《庵堂相会》。白礁学歌仔戏是内地最早的,影响周围各村及至石美等地。

我原名臣约,25 岁被抓壮丁,后才改读册名为水龙。

被采访人:鸥结雷(年 76 岁,十一月十二日生)

采访时间:1994 年 2 月 25 日

我与王珠朝同龄同时学戏,先是欧开守自教排演《陈光蕊》(他还叙述该剧目故事情节)。

有关歌仔戏的采访资料

颜梓和 采访整理

时 间:1990年2月16日

被采访人:洪本忠(年70岁,即“大呆”)

大呆7岁(1925)学北管阵(京剧),八岁(1926年)改学歌仔戏。聘请台湾歌仔戏师傅刘渊倍(听说刘渊倍原学台湾“九甲戏”,后改学歌仔戏)。第一出学《龙头失太子》。

我还没有学戏之前(1926年),就看到厦门“双珠凤”歌仔戏班到同安“下围仔”(现为龙海桥头)演出,很轰动。(大呆看白天演出,晚上演没有看见,当时后台化妆的地方也搭戏台,围的密密看不见)。同安与龙溪、海汀交界的周围乡村,最先学戏是同安“锦宅”,组织者叫“流能仔”。他自己当演员,第一出戏《三伯英台》。第二个学歌仔戏是同安“寮东”。接下去同安的白礁、崎巷,龙溪的石美北门、浒茂城内、北溪头围、田兮(以上建国后均改为龙海县辖管)。

时 间:1994年2月22日

被采访人:方文狮(年80岁)

(一)“金声团”是台湾班来厦较差的一个剧团,来厦之时,我虚岁十六岁半,在“百宜戏园”演出,业务不好,勉强维持到我二十一岁散班。老板是谁忘记了,主要演员有艺名白玉兰和郭家成一对夫妻,都是台南人,散班后转到“霓生社”。白玉兰在“金声团”是台柱,

到“霓生社”演三流女角。还有一个叫“台北”演武二花。金声团歌仔戏没有演歌仔戏好的传统剧目,如《三伯英台》、《陈三五娘》、《孟丽君》……等,只有演《甘国宝过台湾》这个较好的剧本。

(二)勤有功:文武老生很好,也演包公,《斩世美》演出很成功。他反串老旦也很受观众好评,他的妻子叫亚好,艺名“青春好”。

(三)貌师,相貌瘡,地方语言称“貌貌”,人们就称他为“貌师”。他来厦到过“双珠凤”。矮仔保与大娥被曾深赶出后,接着貌师才去双珠凤。貌师离开后,鸡鼻师(也是台湾艺人)才到“双珠凤”。“霓生社”来厦我十四岁(1927年)。

(四)厦门安扁旦的师傅是名叫“亚匏”,艺名汉中春,演老人,阿匏声音很好。

(五)“霓生社”来厦我十四岁。

“新岐社”是新和保地头蛇臭赋组织的,当时亚坤十六岁,肖鸡(1921年11月生)。

当时厦门口头留传着“臭头生,渊龙旦,亚坤我心肝,开门出来看,大古炎奸臣官、草包茂丁跳台‘大古盞’,意姐贤扮旦。”

厦门龙山原编“新和保”,外王谓“岐西保”,后合并改为“新岐保”。

时 间:1994年11月14日

被采访人:李碧玉(戏名:安扁旦,年68岁)

十一岁学戏,拜赛月金为师,班名叫“月光班”。我家正好对着“龙山戏院”大门,童年喜欢看戏,所以才参加剧团。俗语说:“猪母近南管边,不会吹箫也会打拍。我学戏胆量很大,剧团缺什么角色,我就顶替演什么角色,不论生旦丑、黑白须、彩旦、什角,无所不演。当时主角小生是我师傅赛月金。她很喜欢打麻将,剧团担心她不会来,我经常要准备好,万一她没有来,我就顶上去。当时都是演幕表

戏，我又有腹内，这样我演出机会就多了，艺术上逐步提高。后来我扮演《孟丽君》剧目中的主角孟丽君，就演红了。群众给我一个“戏状元”的美称，鼓励我对艺术更加钻研。我有不少“戏箱”（戏迷）。厦门人向台湾名艺人学戏，现在仍健在的有，南靖“母碟旦”是拜“七岁娥”，亚池是拜“月中娥”为师。我虽然不是月中娥的学徒，但在《孟姜女》中指血点骨认夫的戏等，我至今一招一式都全部记住，还可以表演出来。我一生全投入到歌仔戏。加上我怀孕十八次，每次休息三、四或六、七天就上台演出，身体也搞垮了。旧社会唱戏有一句行话：“搬戏有死无病”，意思是死了就不会演，病了还要拖病去演戏，就叫做“无病”。

现在我很欣慰，有十一个子女，我已当了曾祖了，每月有四百多元的退休金，子女孙儿对我孝敬，真是不愁衣食住行了。

两三年前我还组织一个戏班，演出三年左右。我不是为了赚钱，是为了争气，也是要表现我还有干艺术的能力。

我学戏虽然拜名艺人赛月金为师，实际上她只教一首歌仔，因为她是演员之一，又是剧团老板，戏迷很多，都是厦门很有威望、上层人士、巨富之人，花很多时间应付这些人物。她又很爱打麻将。哪有时间教我。我是怎样学她的艺术呢？就看、听，天天看、天天听。我不仅看她，剧团中名演员很多，每个我都注意看，她们的表演看多了听多了，加上自己有机会演各行档角色，艺术上就得到发展。本来我所学的都是台湾来的名角的表演，抗战期间参加内地组织的“福金春”剧团，虽然都是歌仔戏剧种，表演艺术却有不同的地方。那时福金春集中了内地的名角，如洪大呆、庄柳枫、颜鸟乞等。我又吸收内地派长处，在晋江一带演出，戏迷很多。那时经常与“抗建剧团”斗戏，抗建剧团常常斗输，后来瘦仔（负责人），就拉我参加“抗建剧团”。剧团要去台湾，目的要到台湾去请名旦角，回来再与“福金春”斗。抗建出发之前，我一家四人，他只准我一人去台，我就

不去台湾了。

时 间：1994 年 11 月 30 日

被采访人：叶桂莲（年 68 岁，十一月二十五日生）

我十二岁学戏。我父叶定近是组班人之一，我姐桂清参加，十四岁学戏。当时学戏时，戏馆的门要关住，外人不能进去看。我喜欢看，看不见就在外面偷偷听唱歌道白，最后只好从狗洞看师傅教戏，走台步，偷偷地模仿。后来我父亲知道了，就叫我去学戏。不知什么原因他不给我演“旦角”，要我学老生。我年龄小，就注意演老生的动作唱白。教戏师傅是吴泰山，教《薛仁贵》这个剧目。有一个老生，他不知什么原因没来，我就顶上去。从此就常演老生、老旦的角色。在《李士杰》饰演老旦，有一段求乞戏，演得流泪，很感动观众。每次我演“苦戏”，一唱就掉眼泪，好多人给我父亲说我演苦戏很好，父亲就答应我演苦旦。我学演苦旦是台湾师傅鸡鼻师（林朝凤，外号“鸡鼻”，他是与戴水保（矮仔保）、温红涂同时期的台湾名师傅，他擅长“老生”）教的。排《安安寻母》我就演苦旦（安安的母亲），曾经与“目朝班”（新女班老板叫目朝，因此也有人叫“目朝班”）“斗戏”，他们是专业戏班，演员都是些名角，竟然输给我们这个子弟班（莲坂社）。我村旁边埭头与我们“斗戏”，又输我们这个班。下半夜他们到龙山戏院请台湾戏班来参加演出，我们才输给他们。当时莲坂子弟班在禾山周围算有点出名。我十五岁父亲去世，除业余演戏外，主要是种田，二十岁到惠安网城“阿三班”演出。这是专业剧团，主演苦旦。当时苦旦会掉眼泪，群众就叫好，所以得到当地群众好评。后来阿三班聘请名旦周爱珠（人称猫仔旦）、李碧玉（人称“安扁旦”，称她“戏状元”）来班演出，她们演技名气比较高。我在阿三班演一年多就转他班了。

我转班到晋江“金莲春”，班主陈慈，将近一年就解放了，戏班

拉到惠安网城。

24 岁参加晋江“雨伞班”，演后又散班回厦门。1951 年参加厦门群声剧团至 1983 年办理退休。

林文祥忆往事

林文祥

1991年10月30日

一、歌仔戏是怎样发展到龙溪地区的

首先最早是在1923年^①，由台湾“三乐轩”(歌仔戏社)来白礁宫进香，进香后要回台湾去，要到厦门水仙宫辞别台湾来往厦门十二个大哥之一，名叫林仔捆，其时林仔捆留三乐轩全体人员在水仙妈祖庙演戏酬神，无戏服道具等，由林仔捆负责向“双珠凤”、(高甲戏，由七子班改)班全部借来演出用。演“山伯英台”计演三夜戏，轰动整个厦门市男女老少都来看歌仔戏。这是第一次台湾歌仔戏来厦门演出。

三乐轩回台以后，厦门局口街台湾大哥之一(陈仔木)就组织台胞建立“平和社”歌仔阵。我那时候离开“双珠凤”戏班(在双珠凤当打击乐手)即回到我住居之处叫“后岸”街，自己教锣鼓阵，学会以后无人会唱，逢王锦泉来协助唱歌，即用兄弟会上牌“亦乐轩”作为歌仔管招牌。由此发展到各个角落有歌仔阵。

二、歌仔戏与改良调从何处来漳码

厦门在旧社会就有歌仔戏，厦门各个角落都有歌仔阵，发展到有业余歌仔戏班。我们林文祥、邵江海、陈瑞祥、吴太山、跛王(又名锦泉)等五人为主，兴办“亦乐轩”歌仔戏阵。聘“温红涂”为师、“鸡

鼻”师来教，乐队是台湾人与我们合作的。在厦门与禾山农村经常有人来聘请酬神戏。以后我们五个人就被石码七子班“金瑞春”班，“新玉顺”班、“宝德春”班、“新金春”班、“新桂春”班等，聘为教歌仔戏师傅，我们五个人轮流换班教戏。后来陈瑞祥与吴太山回厦门去。我们二人留在七子班教戏，邵江海教“新金春”，我教“新玉顺”。我又回“金瑞春”班教戏，其时正在抗日战争刚开始禁演歌仔戏禁唱亡国调。

三、禁演唱“亡国调”才有改良调

有一次，金瑞春班在石码街“宛南亭”演出，碰到石码流氓名叫“海鹅仔”，上台把我的壳仔弦及大广弦一齐摔破，流氓讲：不准演唱亡国调，如再演者，就要抓班主与教戏师傅。

从此，我就把壳仔弦换成六角弦，大广弦换成南二弦，台湾笛换苏笛，月琴换南三弦。曲调我用厦门锦歌、锦歌大哭、五更鼓、苦瓜园、昭君怨等曲调作为主要基调。本来子弟班不敢演，即学了这些曲调就可以到处演出。从此业余子弟就逐渐发展更多小调以及兄弟剧种的曲牌等，这时农民市民群众就叫它是改良戏。

邵江海从这时起与我交流唱腔曲调及乐器等，在写“六月雪”剧本之时，他就开始写“什碎调”，我协助部份唱腔设计，这也是改良调开端。

四、这是我在旧社会戏班内碰到的事

晋江福金春班，有一次在陈埭公社涵口村演出，是日，我和陈金水回戏班吃午饭，刚刚吃饱，忽听到纪招治的母亲在喊救人。我们全班演职员都追出去，原来是本班头手弦叫“维炳”，在溪里洗身沉没了。有五、六个挑笼职工急下溪捞救，捞来捞去都找不到人，班主即雇农民下溪找死尸，最后找到了。打长途电话叫其妻来，其妻

从同安马巷乘汽车来到，最后把死尸埋在涵口村。

五、戏班主是怎样压迫艺人的

七子班停教以后，我就到石码“新艳春”班，班主姓方名桶。这时所有的子弟班，多数是有势力的人，不是侦探便是地头蛇。方桶依靠警备司令部之势力，经常压迫艺人。这些子弟班有他的班规制度，我们如果拿他的过年定金，要始终做到年底才行，无戏可以到别班去演戏，但是不能误其演出时间。有一次无戏，我和“牛乳仔丑”到别班演戏，要回班赴本班演戏，因路途太远，由浮宫农村要走到石码农村，走到时演出已经开始了。方桶即拿起扁担朝我们连打三、四下，怕我们无法演戏才停手不打。被打后有伤，要自己负责医疗。

六、王爷公是不是会抓人

有一次，新艳春到社里演日戏，浦南子弟班至日落才到，艳春与浦南准备唱对台戏。浦南戏班刚到，就赶紧演出。子弟班一唱对台戏，晚上大家都要在戏台下吃饭，没有停演，要演到送王爷起身才能停演。我在艳春班扮演主角三花。浦南班将近凌晨三点就停演，社里农民不同意，叫浦南班继续演出至送王爷为止。浦南班一位主角“浦南旦”回话，半夜三点再演下去，不就演到死吧！众农民一听，不同意，就说：如果不演到送王爷起身就不给戏金。浦南班只好再演下出。送王爷时间到起行，群众和戏班同样烧香、烧“寿金”、放炮等，王爷公送出社，“浦南旦”哎哟一声，就死去。死人万不能死在社里，急扶出社外去。这是我亲眼看见的。

七、这是被抓壮丁的经过

抗日战争时期，我在新女班歌仔戏当弦乐手，在灌口马銮社演

戏，第二天厦门就失陷了。新女班在“马銮社”散班，偷雇条小船逃往厦门去，我们这些弦乐手从此失业，每人都想办法找生路，陈福在灌口锦园社被雇卖鸦片烟，我在马銮社卖油条度日。过六、七天没办法度三餐，我就到锦园社找陈福，暂与其同住。几天后，被当地保长抓壮丁去，到同安县当保安兵。在同安保安团有一个月后，被分配送到省保安团，第一次就跟连队到“福安”大山剿匪。到了大山峰没有土匪，就扎住山峰护营。有一天夜半十二点，我带一班十个弟兄，站岗护营时被逃跑二名，我即报告排长，排长大怒用步枪底把我撞倒，全身被打伤七、八处。幸有弟兄会推伤，把我治好，才得平安。

八、逃兵被抓回，十死无一生

过半个月，我们连就开到南平水口，在谷口押杉排下福州。有一天逃走两人，被抓回水口大队，扣押二天。大队长叫士兵到水口山顶开一个四方形土坑。第三天集合大队士兵们，在山上训话，无论何人不得逃走，如果敢逃走，就如此下场。话讲完，把逃跑的那两人押出来，一个被枪毙、一个被割去一只耳朵叫其回家给其家乡的人知情。国民党官对待士兵们是惨无人道！在水口一个多月就回福州团部了。

九、我们逃走时要过五关

过几日就奉召到福清县打平潭海匪。三日后回到福清县里，中午吃饱饭后，排长命令要擦好枪才可以休息，说完就到营部去。这时，我趁机叫二个兄弟一同逃回故乡。我三人服装整齐同逃，是日午后由福清逃至莆田，离县城只有一公里多，天已暗了，我们就走近一座小庙内休息，巧遇一位老伯在烧香拜佛，叫我们到后面祠堂里去。至半夜，老伯来打门，我们准备开门打倒这位老伯后即再逃。

一开门，看见老伯携一小箩东西。老伯一进门就把大门关起来，他说：大家先吃点心，我有话要问清楚，不要怕！我们看他来意好又是六、七十岁老伯，不妨先吃蕃薯干粥。老伯说：看你们的样子定是逃兵由此经过的。我有一子被抓至现在还无消息，因此我叫你们在此祠堂休息，吃些点心。你们现在要往那里去？我们答要回同安去的。老伯又说：你们这样军装整齐，入莆田就有巡逻队检查逃兵（这是第一关），我带有三套农民穿的旧破衣裳，你们换掉军服，皮带留作裤带。我们马上换上农民衫裤，皮带作裤带用。老伯即带军服回去。我们睡至天刚亮就起行，将到城关，就看见站岗兵检查旅外证，我们无证件就跟挑柴农民入城去，就这样过了第一关。三人不敢停留一直走到泉州洛阳桥，桥上有站岗检查，我们不敢从桥头走，涉溪水过岸去（这是第二关）。再走，将靠近泉州城，凑巧遇到飞机炸东街，不得过去，城门口也有站岗检查，我就带他们二人走田间，由小路入城内。是夜宿客棧，没有旅外证，以前我在泉州城内演戏，与店主熟悉。我即对他实说，他同情我们，即开一间仓库把棉被搬出来给我们宿，这仓库是没有检查，才脱险第三个关。隔天再起行到安海，到海边有检查队，我们三人中一人有假旅外证，被查出来抓送当壮丁（后来回故乡听说被送往永春县当兵去），我二人就假扮码头工过了五里桥，这是脱险第四关。再起行到同安马巷，那人回归其家乡了，剩下我。到同安县城，碰到一队叫“宪军警巡查队”，内中有一人叫陈福，此人曾与我一同到县当保安兵，一见到，就叫我晚上在队部过夜吃饭。是夜，互相了解前情。我如若无遇见陈福，这第五关难过。

在同安过了夜，吃完早饭我就离别陈福到锦园社去。当时我被送到省保安团时，伪保长怕我无事生非，就托锦园校长拿出十元白银给我作为生活费，我就在灌口锦园社度日。有一日，听说有石码歌仔戏来灌口街演出，隔日我到戏班，适戏班主知我是教戏师父，

即聘我在其“新桂春班”教戏。从此，又回到戏班生活了。

十、原子炸弹会吸引人

漳州东寺乡请两台戏对台演出。一台“新金春”，是邵江海教的，一台七子班。戏演至半夜，新金春班台下观众已经快走光了，邵江海想出办法，拿一条破红毯在舞台上乱跳，然后把毯子盖在椅子上，观众以为他要做什么奇怪戏，都走过来看他演什么，邵江海见观众已过来一半，他就对观众说：“这红毯子里面有原子弹，大家要看，我就把原子弹唱给你们听听吧！”在唱原子弹时观众越来越多，最后赢了。

十一、贺寿排八仙

旧社会艺人多数有吸食鸦片，在演出前要对神佛贺寿，他们一出台为首就开始念：瘾鸦片，大家都是鸦片仙，这左边四个人念：你瘾我也瘾，右边四个人念：全班总总瘾。

十二、真真假假，假假真真

邵江海会“跳僮”，也会“关三姑”，还会画符。他这些真假工夫哪里来的？是跟二舍庙“南啊”学“关三姑”及“牵红姨”。一些知识浅的人就受骗。画符驱蚊是捉几只蟾蜍放入小坛子里，封口后埋在地里，使其腐烂成水，再把蟾蜍水画圆环在壁上，晚上蚊子飞入圆环内，天亮即把蚊子打死，这正是真的，画符是假的。

有人就问邵江海，你在跳僮时全身碰碰跳，嘴内乱乱讲，究竟讲些什么？他说：人家问佛爷之时，我是听见但说不出话来，主要靠我身边一个听佛字讲算数，有人病了来求佛爷开药，也是听佛字开药。有的会吃好，有的人就吃不好，这就是假假真真。

十三、“父母无舍世，给团去做戏”

在旧社会穷人多，因为生活困难，只好让子女去做戏（这戏是指七子班），八岁起至十岁止。八岁儿童要做七年，另四个月是答谢“相公爷”。班主与孩主要做“合同字”，每年5元白银，七年四个月才能拿到白银30元。六年四个月同样拿到30元白银。女的可多演三年，工资制，每年八元至十元。班主要送竹板给师父管教。

教七子班的师傅，对待戏子是很残酷的，在台上演出时，戏子要围在鼓边，如有打瞌睡者，打鼓师父就用鼓锤戳击戏子的腹部。或唱不对同样是受刑。晚上回戏馆把戏子结连起来一个个打，好似打撵钱一样。到发育年龄有的会长大，有的发育不良“黄酸大肚桶”。男孩女孩都是受这样刑罚的。

十四、“做戏头乞丐尾”

学演戏年限到后（名叫“出戏仔房了”），女的让她回家，男的留在班里挑戏笼，演出还要打钹与小锣。每月工资八元至十元。这时候在戏班内做工叫做“有死无病”，病也要做工。演员也是同样的。有的重病没办法治疗就死在路旁破宫庙内。小病会吃的人，就成乞丐。这就是艺人“做戏头乞丐尾”的真实事。

七子班有正笼、副笼、三笼、席担、包袱担等。后台大小唢呐、笛子、洞箫、弦乐等，全都是老师傅及打鼓师担任。打击乐才由戏子学打。老师傅管正笼负责化装穿戴等工作。正副笼雇工来挑，一班七子班就是这些人而已。

十五、住宿没好地方，吃的没好菜

七子班到演戏之处，住的是破庙破庵，或者鸭铺洗干给戏班住宿。演戏一日过一个地方，最多二日，多数用跑路，寒天过得去，最

怕是暑天，每日都有感冒、中暑的人。

十六、“文化大革命”艺人遭难

“文化大革命”后期，名艺人宋占尾、王游治以及艺人们受到迫害，没工资可领。宋占尾捡破烂苦度生活，有一天，适省文化局蔡大燮副局长，欲往香港去，经漳州看见宋占尾这样的惨状，非常同情艺人的苦。王游治在路边给人家补拖鞋过日，还有林文祥被迫到长太县农村投亲度日。

十七、旧社会演酬神戏的坏习惯

宋占尾少年时候，在京戏“王连春”班演主角丑。有一次，京戏到南靖龙山农村演酬神戏。演至下半夜两点左右，戏演完要休息了，但农民不肯，要戏班演到鸡啼才能休息，戏班没办法只好继续演下去。宋占尾演到三点多时，就跑到厕所假鸡啼，这时全村的鸡也都跟着啼了，戏才停下来。

十八、吸毒又害死了两名著名艺人

有一位叫“番仔甘泉”是著名丑角，因吸食鸦片烟，后转打吗啡，全身中毒烂臭身亡。又著名老生兼丑角名叫“番仔陈”，同样也是中吗啡毒死亡。这两人都是在旧社会时身亡。

十九、“葫芦”放烟烧白鹤

著名小生姓李名童生，他是霓光班老板赛月金的丈夫，到漳州北京路“黄金戏院”演出，演《火烧红莲寺》，用“葫芦”放烟要烧死白鹤，谁知他装在“葫芦”内炸药过多，喷烟时炸破，炸伤了他自己，肚子被炸破，一命呜呼身亡。

二十、台、厦著名花旦月中娥

月中娥是台湾“霓生社”著名青衣、花旦，随班来厦门市大同路戏院与龙山戏院等演出，当时很受观众欢迎。有一次来漳州“黄金戏院”演出，正是桃子上市的季节，她有严重胃病，吃了不少桃子胃病复发，未能急救一命身亡。

二十一、台湾歌仔调是从哪里来的

1926年，厦门有“双珠凤”班，这是演高甲后改为歌仔戏。教戏师傅叫矮仔保，打鼓师叫胡军，他是我的师傅，跟他学过击乐。我为什么会知道歌仔戏开始从哪里来的，是听教戏师傅矮仔保讲的，他说：歌仔调是当时郑成功收复台湾之时，带我们闽南泉州人、厦门人以及漳州人等过去的。漳州人思念故乡唱锦歌乞食调，后改为歌仔调。他的唱词是：

八月十五是中秋，千金小姐抛绣球，

绣球抛给吕蒙正，相爷打赶不收留

这就是在台湾岛之时，漳州人思念故乡唱出来的歌。在台湾宜兰县，有学车鼓阵结合舞蹈，而没有唱，他们就把乞食调改为歌仔调，唱词同样而唱腔不同，因此叫它歌仔调。这是矮仔保讲兼唱给我听的。

过一段时间，我在“新女班”（也是高甲戏改唱歌仔调）当打击乐员。有一位教戏师傅名叫“鸡鼻”，人称他“鸡鼻仙”，也同样是这样的讲法与唱法。

后来有一班由台湾来的叫“霓生社”，有一位著名文武老生，名叫阿勤仔（艺名叫勤有功），也同样的讲法与唱法。他们这些师傅老前辈都说开始就是由漳州唱锦歌乞食调改过来叫做歌仔调。

在台湾由车鼓阵唱歌仔调搬上戏台演出，此时就慢慢变这为

歌仔戏。

二十二、改良调的过程

在抗战时期以前，各个戏班都演歌仔戏，唱台湾调，它的主要曲调有：大调、倍思调、七字调、大哭、蜢甲哭、七字反以及台什等曲调。至一九三七年，国民党大禁歌仔戏不能演出，说歌仔调就是亡国调。其时我在石码教“金瑞春”七子班，有一次在石码宛南亭演出，碰到一个流氓叫海鹅仔，他是警备司令部的狗腿，登上台来把我拉的那支壳子弦摔破，又放声对我讲，如再唱亡国调，连教教师傅一起抓。为了生活，我即把弦乐换掉，壳子弦换六角弦，大广弦换南二弦，月琴换南三弦。唱曲调以厦门锦歌为主，更鼓调配合什碎调以及民间小调等。邵江海和我俩人搞唱腔改革，就这样才能度过这个时期。至一九三八年漳州成立一个叫“社会服务处”，所有演歌仔戏的戏班，都要到社会服务处学习训练，地址在始兴汽车站，也就是断蛙池内面，计编十四个团。在断蛙池边轮训边演出，有票资收入。才学习改良调。

许茂城内金丽华班和石码艳春班在服务处演出，由邵江海负责编歌，铜贡和教武戏，林文祥负责导演排戏。计排十二本《孟丽君》，经费全靠演出收入。角色颜和仙（梓和）扮演孟丽君，庄柳枳扮演苏映雪，抛璇扮演刘燕玉。

在这二、三年前，颜厝前有聘请台湾著名文武老生名叫阿勤仔（他的艺名叫勤有功）到颜厝教戏，颜和仙这时才学戏。

社会服务处主要负责人名叫曾乃超，轮训结束后，曾乃超派十四个指导员分到各班去，指导员的工资，伙食，出差费等，全都由戏班负责。

一九五〇年，漳州军管会派谢家群到团“戏改”，把台湾霓光班与艳春班合并起来为一团，名称叫漳州实验芗剧团。

二十三、霓生社台湾歌仔戏班

班 东:迁汪
主要三花丑:筱宝凤(迁汪之妻)
小 生:天然却(兼花旦)
小 生:筱宝玉
青衣苦旦:七岁娥(小娥)
彩 旦:(兼花旦)面如玉
花 旦:(兼丑角)锦上花
武 生:谨慎治
苦 旦:月中娥(大娥)
武 老 生:林勤
武 丑:小客人
武 二 花:枝仔
大 花:老才
老 生 公 未:貌司
主 鼓:湖军
铜 锣:竹派仔
主 弦:天赐
大 锣:小元
大 广 弦:文祥
小 锣:阿美仔
月 琴:大元
笛 子:益三

其班演出剧目有:《三闹地狱阴阳塔》、《慈云走国》、《山伯与英台》、《七宝龙凤箱》、《陈三五娘》等。

二十四、厦门双珠凤歌仔戏演职员

曾 深:班主
真 珠:苦旦
明 珠:彩旦兼花旦
大 娥:青衣苦旦
小 娥:童生
千金仔:花旦
金 凤:小生
桂 英:老生(黑须)
爱 仔:童花旦
春 凤:文武小生
宝 仙:三花丑
月里仔:杂角旦、贴旦兼老旦
林 勤:文武老生(白须)
小客人:文武丑
基 仔:大花(兼)武二花。
主 鼓:臭扁
大 锣:明源
大 拔:矮仔源
正 鼓:潮军
小 锣:文祥
主 弦:乞食仔。
大广弦:立本
月 琴:明传
台 笛:阿溪仔
第一教戏师叫矮仔保。

其班演出剧目有：《赵五娘琵琶记》、《陈玉霖斩太子》、《商辂斩文禧》、《水鸡记》等。

二十五、晋江“福金春”

班 主：朱为昌
笑 生：海根
苦 生：乌乞
花 旦：秀珍
苦 旦：纪招治
老 生：洪本忠
老 旦：柳枳
老 生：吴天赐
文 武 丑：泉仔
文武杂角：胡点
文武杂角：添丁
男 杂 角：龟主（正名：天恩）
女 杂 角：阿宝
主 鼓：龙仔
大 钹：碰仔
大 锣：方文狮
小 锣：大面松
主 弦：林安咀
笛 子：瑞成
大 广 弦：老乞
月 琴：天送

“福金春”又分一台小“福金春”。

班主是石狮做戏服装叫“头盔福”。他们这二台戏都是同班主，

朱为昌与头盔福合股办的。这二个戏班,演至解放散班,各自谋生去。(演职员在这两个班可以调动)。

二十六、小福金春

班	主:头盔福
小	生:卢培森
花	旦:安扁
大	花:阿狮
老	旦:腰治
贴	旦:郭碧
杂 角	旦:燕雀
小	生:明珠
花	旦:谢阿碰
青衣苦	旦:陈秀琴
花旦兼苦	旦:吴钻石
老	生:乌仔
长 甲	丑:林文祥
彩	旦:郭粉
苦	旦:谢阿池
主	鼓:林金荣
大	锣:含目
小	锣:由演员兼打
大	钹:秋水
主	弦:陈福
笛	子:污目
大 广	弦:日本鸟
月	琴:流通

演出剧目有：《羊乳记》、《狸猫换太子》、《玉鸳鸯》、《山伯英台》等。学徒学习《雪梅思君》。

注：

①作者原文如此。凡述及年代时间之处皆按作者原文照排。

赛月金访谈录

曾学文 记录整理

口 述：赛月金（1910年出生于台北新庄）

采访人：罗时芳 邱曙炎 颜梓和

时 间：1983年12月

记 录：曾学文根据录音记录、整理

我三岁时就给人家做养女。养父人称“车鼓瓠”，演车鼓戏为生，在歌仔戏盛行时，改唱歌仔戏，擅长丑角。我八岁在台湾学戏，开始是学唱高甲和四平，上台扮演“童生”，最早进入的戏班是“如意社”，有高甲、乱弹、四平。我还清楚地记得，演出《薛仁贵回家》的戏，我扮演薛丁，唱的就是四平调。

戏班最初请来教歌仔戏的师傅是林三宝（生）和王士明（卖药为业，业余时间组织一个“子弟班”）。后来请的师傅很多，学唱歌仔调就是从这个时候开始的。不过，这个时期歌仔戏还一直被人称作“杂菜戏”，因为歌少，演唱又比较随便，所以演唱歌仔调就比较少，主要是用四平、高甲等曲调演出。过了一段时期，由于戏班人员很多，经济不好，比较有名气的演员纷纷离开，“如意社”被迫解散。

这个时期，台湾相继出现比较出名的戏班有“丹桂社”、“明月园”、“张月园”、“张赛乐”、“雅赛乐”、“梅兰社”、“玉兰社”；出名的演员有：“温红涂”、“宜兰笑”（梅兰社、青衣）、“担水笑”（生）、陈三仪、永吉（丑）、阿玉（青衣）等。

我十四岁登台担任主要角色，唱青衣，演出的剧目有：《李亚

仙》、《孟姜女》等。十七岁时，“玉兰社”要来厦门演出，请我参加。在厦门“新世界”演出，盛况空前，影响很大。比较受观众欢迎的剧目有《孟姜女》、《唐伯虎点秋香》、《秦世美》等。演出时间长达四个多月。我和唱对手戏的叫“天连叫”（小生），戏班主“蔡雄”，演职员多达七十多人。

“玉兰社”回台湾后，“雅赛乐”、“三盖乐”、“客人班”等戏班相继来厦演出。

关于一九二八年台湾戏班“三乐轩”来大陆白礁祭祖的事，我没听说过，只听说过，在“玉兰社”来大陆之前，“明月园”曾来过厦门“新世界”演出（客人班改唱歌仔戏），演出三个多月的时间。剧目是《三闹地狱阴阳塔》、《白扇记》、《李亚仙》等。

在台湾，专业剧团和业余剧团分得比较清楚，属于在剧场演出的专业剧团才叫“歌仔戏班”，而在露天演出业余剧团则称为“子弟班”或“雨伞班”。

“落地扫”，只有在热闹时节或祭神谢愿时才出现。每到了一个演出地点，首先要舞狮，演一阵子车鼓弄，然后才唱歌仔调，没有戏文，唱的又是旧七字调，角色只有“三小”。

什么是“三小”呢？那是行当之分，“生、旦、丑”三个行当称为“小三戏”，象《吕蒙正》、《陈三五娘》就叫作“三小戏”。“花脸、老生、公末”这些行当则称为“大三小”。

当时的曲调是不能乱用的，象公堂戏之类的大部戏是不能用“调仔”，家庭戏如《李亚仙》之类的，就可以用“调仔”，不过用得很少。演出时文武乐分开在戏台两边，主要乐器是“四管”。服装和现在基本一样，只是简单些。演出的剧目大部分是幕表戏，只有十个戏是定型的。

歌仔戏在台湾十分盛行，街头巷尾到处都可以听到唱歌仔调的。当时当地观众编了一首顺口溜，贴在戏院门口，上面写着：“月

出上天台，京班不可来，若来没米又没菜，若卖笼你对（就）知”。这首顺口溜反映了当时的情况。京班被歌仔戏占领，演职员们不得不改唱歌仔戏，为了糊口，常常是上半夜演京戏，下半夜参加歌仔戏班的演出，主要演武戏（又叫“侠戏”）。这个时候有很多演客人戏（采茶）的演员，也改唱歌仔调。

赛月金忆往事

罗时芳 采访整理

1985年笔者参与戏曲志撰写工作期间，屡与同仁拜候台籍歌仔戏名老艺人赛月金师。她在病中坚持为我们口述了不少台湾歌仔戏的情况，现将当时未写入条目中的一些杂谈，从笔记本中摘录于下：

一、早期《山伯英台》的演出、传艺及幕表台数

赛师八岁时(1918年)在养父组织的“如意社”学歌仔戏。“如意社”请台中人林三宝来台北新庄教《山伯英台》，有如帐本般用毛笔写的歌仔簿(手抄本)，当时陈宗英演山伯，廖彩云演英台。

后来如意社想到新竹演出，听说前已有业余歌仔戏在新竹州日本的电影戏院演此剧，吴成佳演山伯，温红涂演英台，大受欢迎，发生人挤死人事件，日本人禁止戏院演歌仔戏。温红涂后来到厦门去了。

赛师十二、三岁时，嘉义的演员来如意社，阿春演山伯、阿玉仔演英台，台数及歌词大致同林三宝所教。

后来传到赛师演英台(时年约十五、六岁)，宗英仍演山伯(约廿二岁)。赛唱的曲是林三宝、汪思明所授。当赛演此剧时，是五本连台本戏——第一本：(叙述较详细)

1、首场人物：祝母、英台、堂嫂、仁心、安童

内容讲英台要乔装赴杭入学，与堂嫂相赌埋红绡于牡丹下。别

母去。这场口白很少，唱词有：

“祝母坐落大厅边，恨我命歹不及时，

并无男子来出世，只生英台一女儿。

英台后房亲耳听，听见母亲治咧哀怨声，

母亲你哀也卜创啥，从头讲出乎我听。”

“堂嫂暗中张看见，好笑小姑扮男儿。

你扮男装卜多去，敢是卜册笼底(装)孩儿？

本庄敢无乔装兄，卜歹毋免去到杭州城。

若无原封恰四正，返来做马乎你骑。

堂嫂听着笑咳咳，杭州恰有水人才，

小姑是刁工卜去杭州选婿，下摆册笼底孩儿送来。”

英台去后，堂嫂讲用滚粥汤淋牡丹，让绺罗烂。

2、第二场人物：梁母、山伯、士久

内容是山伯别母求学。

以上两场全唱“七字仔”。

3、第三场英台走路唱“大调”到凉亭欲问路。

山伯上场相遇，结拜。

士久、仁心各下。走路、结拜、各回家。

山伯英台同上路，山伯牵英台过溪。

4、鬼谷子先生开学门，学生来。马文才、梁祝入学。

“一拜先师孔夫子，二拜先生为教师，

三拜学中同窗友，暗中好笑英台扮男儿。

赶紧两人来牵起，恁是结拜还是亲兄弟。”

5、先生安排房间、隔寒巾。

英台假翻过界，罚纸笔，假放尿。

从一更唱到五更。

6、祝母叫仁心请英台回家，骗讲有病。

7、清明放假，梁祝无回家，马俊怀疑英台是女的。山伯英台读书，英台相招游西湖，马俊偷看。梁祝赏花，看画、看丹亭、鱼池。英台以花暗比，山伯不解。马俊知英台是女子，急回家谋婚。

“石榴开花蕊蕊清，孟良焦赞暗点兵，
梁哥好比杨宗保，小弟好比穆桂英。
七幅古画尝了完备，八幅文君对相如，
文君相如情意好，梁兄你我紧来学。”

梁祝回房去，山伯欲问英台话意。仁心来叫门，山伯见怪。

“仁心听了笑咪咪，我骂官人愁大猪，
当初有肉你毋吃，今来山猫想海鱼。”

仁心见英台，英台卜回家。

8、英台别师，送束修。回房将小妹配山伯，写“二八、三七、四六定”字条暗挂山伯身上。

“我叫梁哥约日子，你带学堂用心勤读诗，
等你功名若成器，阮兜小妹仔配乎你。
阮厝小妹仔生怎样？阮厝小妹是姿娘，
挑花刺绣甲八(识)字，吟诗作对绣鸳鸯。
阮厝小妹亲象我，无高无低甲我无离抓。”

9、山伯送英台，英台下。

山伯回房，士久见纸条。山伯误猜为一个月，士久讲是十日，主仆相输。

第二本：

- 1、马俊母安氏叫媒婆去祝家求亲。
- 2、祝母允亲。
- 3、英台回家。堂嫂取笑，看红罗。堂嫂输了，道贺配马俊，英台昏去，不允亲。祝母不许。

4、英台相思。

5、请医生看病，英台不服药。

6、山伯探。向先生问英台厝。

7、士久洗马，主仆上路，找店歇。士久去找，问着药店、糊纸店、师父店、棺材店。

店婆有数板：“听罗听，听见门外人叫声。”一段。另唱“七字仔”一段：

“越州算来有名声，这个地头是越州城，

本庄一个英台是娘仔，并无英台是秀才名。”

8、瑞香走路唱“大调”。奉娘命去花园口等武州秀才。久等不至。

士久、山伯上，山伯等。士久前探，演士久弄。引入祝家。

9、英台闻报，扮男装。山伯入厅相见，露弓鞋。山伯士久暗笑。祝母上见，令引入书房相待。

第三本：

1、安童买菜

2、十二碗菜一段戏，仁心对士久讲出配马俊。山伯问英台，英台讲真情。

3、书房会，梁祝做诗，祝母入书房斥，英台回房。山伯思想四更至五更。山伯卜回送头发。英台送金钗。

4、廿四送哥

5、山伯走路（即越州采返）

6、山伯回家

7、山伯相思，不服药。士久讲真情，母子对话。

8、山伯寄书（讨药）

9、英台刺绣（回信）

10、山伯归亡。

第四本：

- 1、士久报死
- 2、英台吊灵
- 3、马俊逼亲
- 4、祝母逼嫁

第五本：

- 1、马俊亲迎
- 2、英台上轿
- 3、廿四拜(哭墓化蝶)
- 4、马俊咬舌死，阴府告状
- 5、三人还阳
- 6、梁祝完娶
- 7、马俊娶柴七娘

二、早期的《陈三五娘》

台湾宜兰的陈三如，以演陈三而驰名，被观众称为“陈三仪”。

赛师在“如意社”学艺时，陈三仪曾到该班客串演陈三。并教当时该班的小生陈宗英。当时赛约十二、三岁，陈三仪当时有廿多岁。他的台步有点跳动。唱“七字仔”，后来被叫做“旧七字仔”，是有过板的，唱完接奏“彩板”（即现所叫“彩尾”）插锣鼓，不是乱弹戏的。这种彩板当时布袋戏和车鼓戏都有（赛的养父和其弟原本是布袋戏和车鼓戏艺人）。车鼓戏演大补瓮用此过板和锣鼓出小旦，行四角头，但陈三仪这一辈的生、旦出场虽用彩板、而踏四角的动作与车鼓不同。

当时温红涂演五娘、吴成佳演陈三。二人所唱“七字仔”也是陈三仪唱的那样。吴成佳也在如意社教戏，是赛月金的干爹和师父。后来他改演老生黄九郎。

三、《火烧楼》

在台湾，这个剧目从布袋戏传到歌仔戏，从台湾演到闽南，直至由幕表整理为剧本。厦门的艺校歌仔戏班已传了三届学生，并由厦门歌仔戏剧团在1985年往新加坡、香港公演。

赛师曾说，此剧中首先采用了“杂念仔”，如今已无法回忆了。

（笔者按：①闽南歌仔册有火烧楼。歌者采用“杂咀”调演唱。厦门锦歌名老艺人王雅忠善唱此折。五十年代前曾录制唱片，至1987年，厦门曲协和电台又为锦歌老艺人白水仙作了《火烧楼杂咀》录音。歌仔戏的火烧楼一剧，与闽南曲艺锦歌从曲本到音乐（专指杂咀——杂念）关系密切。

②笔者于80年代曾见潮剧（舞台记录片）《火攻临江楼》，剧情与主要人物与“歌仔册”及歌仔戏同。此故事未知广东和闽南何地为先。）

四、五十年代以前台湾歌仔戏来厦的活动情况

1、赛月金17岁，受霓生社临时聘约来厦，在新世界演出四个月，（大约是1928年），主演了《山伯英台》、《玉堂春》、《孟丽君》等，赛当时演旦，后学小生。生旦兼演。

2、1937年，台湾“爱莲社”集中40多人，其中有李少楼 阿匏仔（戏名：汉中春）、林宝英等签订来厦演出。次年抗日战争发生，厦门人大部分逃往内地或鼓浪屿，老板亏本，戏班无路费回台，分为两团，一团在厦门港演《山伯英台》业务渐好。后来一部分人跟老板乌龟仔回台去。其中有阿匏仔、林宝花、锦上花去南洋。留在厦门

的赛月金、陈宝凤、咪如珍，还有厦门人羨石、嘒池、天赐、阿坤、三耳等，组织“霓光社”，演连本幕表戏《孟丽君》、《冯仙珠》等。直到1945年抗战胜利。

3、1946年，“霓光社”的咪如珍、子都美、月中娥先回台湾去，1947年8月赛月金回台（十年未回），同行的有张招治、秋桂、劝仔、陈宝凤、陈淑英、张素华、矮仔姑等。1948年正月“霓光社”又由台来厦，矮仔姑是负责人。来厦的有赛月金、月中娥、李少楼、王南辉、王南荣、王元和、张珠兰、陈仔曼、宽仔、陈宝凤、陈玛玲、陈港、宝贵、月里仔等。在龙山戏院演出，春节开演至五、六月间。内地班福金春班主朱为昌曾来挖角色，出高价，每月五钱、八钱、一两金子。

4、王振荣向赛月金借钱组“雨伞班”，有颜梓和、叶振东、柳枏、来莲、松江等人。

5、“霓光社”在厦门吸收学戏的有台湾人央仔、阿扁、嘒池三个，还有当地人李秀珍、招治。在漳州黄金戏院演出两个月，业务很好。在石狮演出受到侨眷、戏迷欢迎。1949年回厦门，在大同戏院演出，赛月金改编并主演由电影移植的时装戏《空谷兰》。还演了时装戏《运河奇案》，该班一直演到临解放才停演。

6、解放后两个月，一位姓廖的（部队的同志）要来戏改。当时不知戏改是怎样，有些害怕，就去漳州九龙戏院。1950年，省戏改干部谢家群来进行戏改工作，“艳芳春”散了班。魏成、爱珠、凉粉、来发合并到“霓光社”，由赛月金负责。戏改初期上演过《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》，业务一时未好转，赛月金卖自己的金器来维持。谢家群再借二百元维持戏班。以后“霓光社”改名“实验芗剧团”。因那地不称台湾歌仔戏，改叫芗剧了。

五、赛师曾携纪芋茹赴台习艺

厦门大王(地段名)的纪芋茹是“歌仔”的热爱者,少年在大王参加“歌仔”(后称锦歌)活动,自台湾歌仔戏传入厦门,纪又学习歌仔戏。

抗战胜利后,赛返台前,纪去找赛,请求携往台湾学歌仔戏。纪随赛去台三个月,观摩了许多台湾歌仔戏班的演出,赛也派杂角让纪上台。这三个月的学习,纪至老年犹念念不忘。

纪致力于厦门曲艺和歌仔戏两途。多次组建业余歌仔戏剧团演出,是厦门有名的民间艺人。

抗战前赛师已是名演员,她热情地提携后进,为厦门培养歌仔戏人才,受惠者岂只纪芋茹一人。

六、第一批女小生

最早歌仔戏全是男演员。旦角由男子扮演,如温红涂扮五娘。赛师十八岁时,台湾歌仔戏开始培养女小生,赛是第一批的女小生之一。推算时间约在 1928 年。

歌仔戏杂记

罗时芳

一、鸡鼻师

台湾歌仔戏艺人(男),演员,演老生,大约 1924 年间在厦门教过新女班。后到莲坂教。莲坂叶桂莲曾跟他学过《台南奇案》、《安安寻母》。

颜梓和说:“鸡鼻师姓林,台湾的专业演员,最早来厦门。他也教过邵江海,后来在‘双珠凤’演出并教戏。他早于资料所记载的‘三乐轩’1928 年来厦”。

二、歌仔戏的广告

为了商业竞争,歌仔戏的班、社不惜投资广作宣传,演出的戏院常与之合作,手法如下:

- 1、利用当地报纸刊登上演地点、剧目、演员阵容。
- 2、用色纸写大幅广告,雇人往闹市、交通要道、菜市张贴。
- 3、在上演的剧场门口扎灯挂彩牌。这种彩牌有的是由某团体或个人赠送捧场的。
- 4、雇用数人(多半是少年)扛着写有当日上演剧目及地点的广告牌,另有人打着锣鼓在交通要道游行。
- 5、台湾“爱莲社”初到厦演出时,由有号召力的演员乘坐雇来的人力车,旦角打扮得花枝招展,一二十辆车去踩街游行。车头车侧挂宣传牌(剧团名、剧目、演出地点)。

6、有的商业公司出资做纸扇为本公司宣传,赠剧团分发观众。

【附录二则广告:新加坡南洋商报民国廿七年(1938年)

广告:①“福建梅兰社在大世界演出”(惜不知是何剧目)。

②同年十月七日有:“福建大中华班”演《山伯英台》。

三、机关布景

福州闽剧擅用机关布景。抗战前台湾歌仔戏重金礼聘往台绘制,一时演出轰动,然对演技的提高却无作用。

闽南歌仔戏也仿效用机关布景,曾发生伤亡事故。1950年,李仲生(歌仔戏的全才,能编、导、演)因火药失事,伤重身亡。后又有旦角李秀珍,在演空中飞人时失事坠地,尚强行忍痛出场演完那段戏。前辈艺人的辛酸,思之令人心伤。

五十年代后期,厦门还兴过一阵机关布景风,旋被禁止。演员中有识之士,也不赞成此类艺术上倒退之举。

四、歌仔戏的“调仔”

“调仔”是台湾歌仔戏的小曲牌,与主要曲牌“七字仔”、“杂碎仔”、“台湾杂念仔”、“卖药仔”、“哭调仔”五类及“大调”、“倍思”相对而言,也叫一般曲调。它的来源十分庞杂:有源于闽、台、粤、赣、江浙民歌、小曲、时调的;有闽南曲艺锦歌和南平曲艺南词的;有京剧、乱弹、高甲戏的;有闽台民间小歌舞车鼓、采茶的;有取自台语流行歌曲的;还有特地为歌仔戏创作的曲子。作者姓名大多不传。

歌仔戏的音乐结构是曲牌连缀体。主要曲牌的唱腔变化发展很大,而近二百首的“调仔”穿插在主要曲牌之间,如绿叶衬托鲜花,使歌仔戏音乐丰富多彩。“调仔”从少到多,说明观众的喜爱。台湾的创作“调仔”较闽南多;闽南则引用民间音乐、戏曲、曲艺的小曲牌较台湾多。80年代台湾创作的“调仔”,通过音像传入闽南,但

数量已不及抗战前，更未能如前期那样被广泛采用。又闽南歌仔戏演【现代戏】所创作的一些“新调仔”均未包括在上列二百首数内。

现将曲名统计录于下，以供参考——

1、前期的台湾调仔(基本上在抗战前)

I、录制成唱片，唱片中由简单的西乐伴奏(笔者亲见)：

- (1)锦歌四空仔(小七字仔)
- (2)台湾七字正调(亦锦歌另一种四空仔)
- (3)雨伞韵
- (4)雨伞调反
- (5)乞食调
- (6)腔仔调
- (7)白牡丹
- (8)樟化调
- (9)青春调
- (10)褒歌
- (11)工场褒歌
- (12)一串连

(13)西湖调(又名：明月调，钢琴伴奏，出自《山伯游西湖》。片上注明：之声曲盘公司词曲。)

【倍思(此曲牌非调仔由手风琴、洋琴伴奏)

【七字反(此曲牌非调仔由手风琴、洋琴伴奏)

【台籍女艺人赛月金师曾告笔者：此种折戏为文化人所演，当时称：“文化戏”。片中唱法与戏曲演员迥异。当时唱片公司有日本学音乐的人参与录制工作，唱片也有的是去日本录制的。有的“调仔”是当时的先生(指作曲者)写的。有一位叫王士名(未知所记确否)。

【笔者曾见两张唱片注明词曲作者：

一片为《雷文秀投亲》，唱“大哭四反”，片注：古伦美亚文艺部作词作曲，仁木编曲。

另一片为《陈三投计为奴》，唱“七字反”。片注：古伦美亚文艺部作曲，奥山真吉编曲。

用西乐伴奏的还有台语流行歌曲唱片。

Ⅱ、录制成唱片(由漳厦各地音乐资料中统计。但资料中未注明由何种乐队伴奏，唯老艺人告知多数由传统的本剧种乐队伴奏)：

- (14)相褒歌
- (15)五更鼓(江浙孟姜女小调)
- (16)赞调(又名四空仔)
- (17)昆腔头(仅用锁呐)
- (18)吟诗调
- (19)思想悲(台湾民歌)
- (20)人道(李临烽词、邱再福曲)
- (21)望春风(李秋临词、邝雨贤曲)
- (22)美哥哥(台语流行歌曲)
- (23)心头恨(流行歌曲、原唱国语)
- (24)心酸酸(台语流行歌)
- (25)夜来香(台语流行歌)
- (26)春风寒(台语流行歌)
- (27)雨中鸟(台语流行歌，陈达儒词、姚赞福曲)
- (28)雨夜花(台语流行歌，周添旺词，邓雨贤曲)
- (29)雨中花
- (30)赶羊歌
- (31)磨镜调(又名尝花调，小清香)
- (32)探别调(亦作叹别)

- (33)告御状(又名秋菊花)
- (34)暗伤悲
- (35)春莺调
- (36)百家春(有注为古曲或北曲的)
- (37)英台游春
- (38)福建春(又名思春调)
- (39)迎春调
- (40)望春风(李秋临词)邓雨贤曲)
- (41)春宵吟(又名南国调,原流行歌曲)
- (42)望春调
- (43)粉牡丹(又名暗夜歌)
- (44)月夜叹(陈达儒词)陈秋霖曲)
- (45)月台望
- (46)月姑调
- (47)月中桂
- (48)白水仙
- (49)三盆水仙
- (50)小三仙
- (51)山伯寄书
- (52)哭墓调(佚原名)
- (53)台湾新哭调(又名黑色梅花)
- (54)梅花哭
- (55)江西哭(源于江西民歌)
- (56)七县哭(又名楼台怨)
- (57)凤凰哭
- (58)运河哭(又名安溪哭)
- (59)改良大哭

- (60)红楼梦
- (61)粉金莲
- (62)水中莲(又名四季春)
- (63)玉芙蓉
- (64)黄花调
- (65)悲秋调
- (66)悲思调
- (67)怨叹调
- (68)孤鸿雁
- (69)闺恨
- (70)拜佛调
- (71)审郭槐
- (72)无钱调(又名小浪调)红梅调)
- (73)摇琼篮
- (74)算帐谱
- (75)金粉叠(又名相思调)
- (76)石娘调(佚原名)
- (77)相送调
- (78)孟日红
- (79)向日红
- (80)拜佛调(仅用洋琴)
- (81)雪梅歌
- (82)白雪歌

此外尚有不明确是否录有唱片的“调仔”有：

- (83)台湾调
- (84)客人采茶(来自广东客话采茶歌)

- (85)新北调
- (86)琼花哭
- (87)闺怨
- (88)闺闷
- (89)闺愁
- (90)送歌调(来自台湾民歌)
- (91)田蛙调(来自台湾民歌)
- (92)丢丢冬(来自台湾民歌)
- (93)漫头(来自高甲戏)
- (94)桃花过渡(来自车鼓)
- (95)七孟生
- (96)火炭调(来自京剧)
- (97)汉调(来自京剧)
- (98)梆子调
- (99)急忙忙
- (100)爱玉调
- (101)魁星调(又名游春调)
- (102)柴桥韵
- (103)悲愤调
- (104)樟化背
- (105)泗洲调(原江浙小调)
- (106)碰广调(闽台民歌)

以下几首,不知是否出于同时期:

- (107)春雨曲
- (108)汲水调
- (109)遥望调

(110)空相思

(111)思盼调

(112)红牡丹

(113)河边春梦(周添量词曲)

2、闽南的“调仔”(自抗战至今)

资料所列曲名,仅按已见有乐谱的。众多业余剧团比专业剧团更喜用“调仔”,因无记谱,统计必有遗珠。又如“褒歌”实为一类,包含丰富,台、厦、漳、泉各有不同唱法,而都称褒歌,故实际的曲调远超过下列统计,估计亦近百个。

(1)各种褒歌(闽台民歌)

(2)管甫送(闽南民歌)

(3)闹匆匆(闽南民歌)

(4)紫菜歌(闽南民歌)

(5)锦歌大哭(又名漳林调)

(6)锦歌小哭(江西民歌,又名花调)

(7)病团歌(闽南民歌)

(8)草蜢歌(闽南民歌)

(9)厦门锦歌(南词小曲进兰房)

(10)耍金扇(南词小曲)

(11)小思君(锦歌名走街仔)

(12)旧凤凰(锦歌名畚箕调,三空半)

(13)花鼓调(锦歌又名走马调)

(14)大破调(锦歌名硬软调)

(15)种葱调(锦歌名秃仔)

(16)竹篙调(锦歌小曲,又名答歌调)

(17)哭某调(民间小曲)

- (18)跪某调(民间小曲)
- (19)二空半(锦歌小曲)
- (20)长工歌(闽南民歌,车鼓的主要牌曲)
- (21)各种牵亡调(又名牵厝姨)
- (22)面包调(厦门时调)
- (23)喝拳调(民间小曲)
- (24)赞同调(民间小曲)
- (25)探亲调(民间小曲银纽丝)
- (26)双奉调
- (27)朱光祖(又名连弹调)
- (28)乱弹调蚊仔叫
- (29)拉咬咬
- (30)洗衣调(创作)
- (31)大补瓮
- (32)小补瓮
- (33)改良大哭
- (34)改良小哭
- (35)改良走路仔
- (36)离别调(又名改良走路仔)
- (37)训子调
- (38)姻调
- (39)各种调仔反
- (40)新杂碎调(创作)

总计前后约有二百首“调仔”。上列各曲均有乐谱资料。文革前厦门常用的有一百首左右。文革后个别创作的曲子限于该剧团应用,均未能推广。

五、歌仔戏音乐杂记

最早的歌仔戏音乐很简陋，据传全剧只唱一个【七字仔】（后称为老七字仔）。击乐很简单，用车鼓戏的击乐。念白极少。据台籍歌仔戏艺人赛月金说，她1918年学艺于“如意社”，第二年请了歌仔戏的陈三仪及林三宝来教戏，两个首本戏，主要是唱七字仔，当时叫做教“歌仔”调，改变了“如意社”大杂烩面貌。因为原来是由车鼓、布袋、乱弹、四平、高甲几个剧种的艺人同台演一个剧目，却各唱各自剧种的曲牌，被称为杂菜面。乐队也是杂菜汤，打主鼓的原是乱弹戏鼓师，拉壳子弦的倒是玉兰社歌仔戏的，拉大广弦的是干过歌仔阵的。武乐的下手，由乱弹、高甲艺人凑成。整个戏班就是大杂烩。那时唱的老七字仔每句都有过门，唱完一段乐队奏彩板——后来叫做“彩尾”并插击乐。赛月金说，这个彩板及生旦出场时用的八板头，是车鼓戏和布袋戏的曲牌。击乐奏法也象车鼓戏。早年演《四幅锦裙》是车鼓戏剧目，用车鼓的击乐，有大小鼓、大小锣、钹。演《山伯英台》时也曾用车鼓的击乐。曲牌则开始插入其他曲牌，如：《山伯英台》读书和游园时唱“腔仔调”；英台上路唱“大调”；山伯上路唱“倍思”；英台送山伯唱“送哥调”；英台哭灵拜墓唱“哭调”（后叫大哭）和带哭腔的“七字仔”（后叫七字哭）。没有什么“串仔”（情绪音乐）。

传汪思明是【卖药仔】曲牌的创始人。从音乐上分析，应是从【七字仔】和台湾的某些民歌基础上揉合而产生的。当初叫滚仔，也有叫台北哭，词可长短句。汪思明是街边卖药出身的，在卖药时即兴编词，唱这个曲牌吸引顾客，被叫做【卖药仔】。汪思明也参加歌仔戏，能创作小曲。他的俗歌录成唱片，以“乌猫乌狗”最驰名，唱的就是【卖药仔】。后来有不少歌仔戏的调仔是他创作的。

还有一个适应长短句唱词的曲牌是【杂念仔】，这就使歌仔戏

的唱词可以突破七字的范围。早期演《杂货记》，林三宝就教这个曲牌。演《火烧楼》时已有用七字头转杂念仔。

台湾车鼓戏用的小调很多，其中如大小补瓮调、十八摸、长工歌、送哥调。也渐被歌仔戏采用。

由于吸收京剧的剧目，武戏排场表演程式，相应地就采用了京剧的击乐、吹牌。出神佛时唱昆腔头，也用唢呐伴唱。

卅年代，台湾的流行歌曲唱片和电影中的插曲风行，歌仔戏就吸收这些歌曲，成为自己的“调仔”。此外，还吸收了流传在台湾的民歌——主要是闽南的，还有广东客家的。

歌仔戏的丑角曲牌多用民歌、小曲，如丢丢铜、大小补瓮、褒歌，以至京剧的火炭调，拉咬咬等。使丑角的音乐形象更灵活、诙谐。

在歌仔戏音乐中出现的“反”字，有两种意义：一种是指管门（调门）的正线、反线。歌仔戏称为正管、反管，如“七字仔”正管是F调（在锦歌叫四空），反管是C调；“杂碎仔”正管是G调（在锦歌叫五空），反管是D调。这F、G的调门是歌仔戏最常用的。其次则C、D。“反”字的第二种意义是歌仔戏音乐的特有术语，指两个以上的曲牌将其中乐句剪接成一首曲子。亦有数种情况：有同调门同调式的曲牌的剪接，常各取一半。或“三调反”，取某一曲牌之首句，另一曲牌之尾句，而当中取第三曲牌。但更多的是不同调门的曲牌的剪接，需频频转调，如传统的【大哭四反】、【九字哭】最具特色。之所以能如此，也因某些曲牌调式内含双重性，不稳定性。至于为退演员之能或丑角的穿插而曾用的“五调反”，四句唱词用了五个曲牌的乐句，不免牵强，而少取用。调仔反亦非歌仔戏独有，古老剧种中早已出现此种处理。

歌仔戏中遇落魄和做乞丐时（如郑元和吕蒙正）就唱【乞食调】（也叫【四空仔】）。这个曲牌，完全就是“歌仔”——锦歌的曲牌【四

空】，在台湾的资料不见锦歌二字。在歌仔戏中【四空】这个曲牌用途很广，也有发展变化，后来称之为【七字仔正】和【台湾四空仔】。陈三磨镜中也唱这个曲牌（有唱片为证）。

有的曲牌因地得名，如【宜兰哭】、【艋舺哭】、【安溪哭】、【樟化调】、【江西哭】（《血丝牙痕记》角色安文亮是江西南昌府人，用了江西的民歌）。

歌仔戏的乐队演变。最早是用歌仔阵的乐队，文乐是壳子弦、大广弦、月琴、笛子；武乐是板鼓、锣、钹，也有用车鼓戏的击乐。后来才逐渐加入鸭母笛、大吹（唢呐）、洞箫、三弦、洋琴。以后又偶尔有西洋管乐加入，甚至有马戏团散伙时，乐队来加入的小型西乐队。有时就用西乐伴奏，或仅用钢琴伴奏，但多半只能适应于唱【调仔】的段子，并不能代表歌仔戏正规演出的情况。据说台湾的唱片公司，有日本音乐学校的毕业生，有时也写点曲子给演员唱，这也是歌仔戏中“调仔”的来源之一。

颜梓和说过有关伴奏乐器轶事二则：

漳州笏仔班乐队二弦陈宝弥，从南洋带一把钢锯回来，他曾用来伴奏哭调，十分凄惨。

解放前新艳春班请一个潮州卖橄榄（咸酸甜）的人来参加乐队，名叫允枰（允仔），他吹嗩仔（唢呐），技术很不错，甚聪明，学歌仔调很快。如相骂的“汉调”及潮州串仔等，加了嗩仔，气氛大不相同。

情绪音乐方面：最早只用【八板头】，后来才逐渐取潮剧、京剧及其他剧种的伴奏曲牌来渲染气氛和动作。

总的来说，歌仔戏的吸收和消化能力之强，在音乐方面也是同样的，但却能保持住主要曲牌的特色。

我所知道的邵江海从艺的经过

林文祥

邵江海是同安县边墩仔岭村人，父母兄弟都来厦门做海鲜熟食生意，家住厦门大王宫前（现叫厦禾路）。他是1929年初来参加后岸街“亦乐轩”歌仔阵。他原来就会吹笛弹月琴，经常在他们大王宫玩歌仔戏乐器。因为生意不爱做，被其父母打骂，即来参加我们亦乐轩歌仔阵。至年底时，我们聘请“新女班”台湾师傅来教戏，再聘温红涂来教唱腔，从此开始学戏。

1930年底，我到同安潘涂村教歌仔阵，邵江海跟我去。后我在晋江石狮镇教“丽金”（七子班改为歌仔戏），叫邵江海去做乐队吹笛、弹月琴等工作，一个月后，我与邵江海回厦门。

到厦门时就分开，我回到泉州教戏。邵江海于1932年由石码“金瑞春”班介绍到浮宫镇后宝村教“宝德春”班，约有两个月。后又被金瑞春班班东请去教，宝德春班由此就没有教戏师傅。宝德春班东叫野僧，介绍邵江海入赘丹宅乡，与曾锦治做夫妻。锦治之父是清末一位举人，母亲早亡（此处有误——编者注），她依靠一些业产生活。从此邵江海就在丹宅生活，邵江海把教戏收入买一些田地自己种作，没去教戏就回家种田。1935年在新金春班教第一个戏叫《六月雪》，第二个戏叫《雪梅教子》，第三个戏叫《姜诗进鲤》（安海寻母），第四个戏就叫《陈三五娘》。

写《六月雪》时，他即开始写四句正什碎调。写《雪梅教子》一段唱词是十字句，他碰到困难，即由我来写，唱词是：

恁商略，册不读，招阮赛跑，
他硬要，阮硬不，练起拳头。
大娘吓，你失教示，盛(宠)子不孝，
大娘吓，你不可，盛猪撵灶。

邵江海写《陈三五娘》的词句非常普及，很受农民及市民喜爱。加上当时演《陈三五娘》的三个主要演员都是十六、七岁姑娘，观众很爱看，很受欢迎。邵江海随这出戏而出名。

邵江海读过三年私塾，到丹宅乡之时学种作，得到举人很多古文古诗，种作休息时就看古诗文。

后来邵江海在惠安县教业余剧团时身染重病。回来后在龙海县石码教搬运工人演唱。

至1956年由我介绍来剧团工作，担任专职编剧。邵江海的病越来越重，领导让他到专区医院住院治疗。邵江海这病时好时坏，在医院二、三年，经济全部由剧团负责。

有关邵江海的采访手记

路 冰 采访整理

采访手记一

时间：1995年8月4日

对象：郑天辉，男，1922年元月出生（74岁）。原国民党龙溪社会服务处派任“金丽华”班（改良戏第四团）指导员。时年19岁，毕业于龙溪师范学校后报考“服务处”工作被录取。在该班任职近一年，月工资一百元（相当于当时中级演员的月薪）。时在1940年前国共合作期间。郑与当时在“金丽华”任编导的邵江海有一段配合颇为默契的经历。郑现已退休在家。

地点：郑天辉家里。

采访要点：

△落实郑所写“与邵江海师傅相处一段时期的回忆”一文中几处不清楚的地方（见其原文）。a、文中说邵是台湾人有误，更正。b、文中提到邵在“金丽华班”编写的《济公传》、《水鸡记》、《卷席筒》等十余出戏，确是邵取自传统幕表戏加以创作编写的。另，《狸猫换太子》一剧的片断是包公审“落帽风”一折。另有片断折子戏如《吕布戏貂蝉》。c、文中所述戏班演出，邵在台上领唱《松花江上》引起台下共鸣而大合唱是1940年，在海澄对面的海沧镇。

△郑说：当时社会服务处整顿戏班为抗日服务，“金丽华”曾编排一些较激励的戏，如《吕四娘》、《哭秦庭》等。还以《义勇军进行曲》编排小歌舞——演员身着军装手挥大刀表演一番。邵当时编写

的散曲《十二送哥入伍》(述妹送哥从乡村一直送到海澄县,每到一个地方借景喻情唱“一送”,《抗日从军曲》(郑回忆口唱一部分记录于后)

△服务处规定戏班演出只能到夜十二点,再特殊也不能超过半夜两点。并在戏班里禁毒禁赌,不许打架等等。

△郑说:禁演歌仔戏时他大概十五、六岁。有次暑假回家拉大广弦唱曲,被一便衣侦探得知而把大广弦摔破。

△郑说邵确实会念咒符治病,他在“回忆”一文中所说两件念咒事是他亲身经历的。至于邵会在壁上画圈驱蚊,听邵说用的是黄鳝血画的,也确有其事。

△《抗日从军曲》(邵江海编,郑天辉口述前部分,路冰记录):这次壮丁我着阉 Kao(轮到意思),保长透暝(连夜)来阮兜(我家),讲我着惊(害怕)会逃走(Zhao),明仔日(明天)煞要现交(即去)。我讲保长你放心毋免惊(不用担心),论起做兵我自己走,阮厝(我家)还未带某团(妻儿),家事交代阮大兄。内面交代已好势(完毕),来去离(别)我未婚妻。旁边一人在爱笑(发笑),笑我当兵最不对,你厝(家)米粟有趁柴(谷子有的卖),何苦当兵去试头镖。保长听了气冲天,起手扇伊着鬓边(刮他耳光),骂你汉奸着(要)枪毙。那个被扇一下脸仔红吱吱。我劝保长你毋窗(不要)打,我的心肝(主意)没移动,任伊煽动没彩工(白费工)。虽然我有百万家伙(家财),反正没国便没家。来到爱人因(她)厝内(家里),十分欢喜我都知,赶紧泡茶相款待,我着(要)将壮丁事讲给伊知。爱人听我帝(一)讲起,一对目眶红吱吱,叫我赶紧去闪避。没窗(没地方)住,没窗“躲”(Mi),要娶(带)我去见因母姨(姨妈)。我讲爱人你讲话没合理,论起国家是咱的,敌人刳人(杀人)又放火,再大的家伙也给伊拿(叫他抢去)。爱人听我情理讲一篇,亲象(就象)梦去闫(刚)睡醒。汉族青年有志气,杀尽倭奴(日本侵略者)太平时……

采访手记二

时间:1995年8月5日

对象:陈坤玉,男,40多岁。龙海市文化馆馆长。该人曾经负责编撰龙海地方志、戏曲志,又在剧团里当过编剧、领导,对歌仔戏在内地(漳州一带),特别是在龙海石码、海澄的扎根、衍变、发展的情况甚是了解清楚。同被采访还有龙海市芗剧团党支部书记兼编剧姚溪山、团长兼导演林国辉等(适值龙海市举行第十八届农村职业剧团会演,所以也得以与一些老艺人编导者如子金、孟兮等相见侃谈。)

地点:龙海宾馆106房间。

采访要点:

△“文化大革命后”,龙海县得知邵江海“闲”居丹宅家里,曾派陈坤玉与剧团(当时称“文宣队”)的编剧魏乃聪去到该地与邵商谈,后延请他到县芗剧团整理其旧作《刘三姐》、《白蛇传》欲排练,并请他给全团演职员上了两次艺术讲座。后邵被漳州“落实政策”回去当艺术顾问,不久即闻其病逝,龙海县芗剧团曾派人送去花圈。

邵在县芗剧团期间,与团里音乐设计者林其富相处极融洽,交谈甚多。林一定知道邵的一些“故事”与情况。

陈坤玉对邵江海最有印象之一,即邵曾说:“我虽然读书不多,但对书却极其爱好,爱到连字纸笼(簍)里有字迹的纸条,我都要拾起来”鼻“(闻)一下。”

△陈坤玉说:我在撰编龙海戏曲志时,“发现”传说中歌仔戏的另一创始人“歌仔助”(欧来助)祖籍是龙海角尾金埔村人,该村姓欧,且历传“歌仔”。(此资料可进一步调查核实——采访者注)。

△陈说:邵江海一生的艺术活动,有相当部分是在龙海。当年

在海澄溪头街首演《六月雪》轰动一时，他的不少弟子也是龙海各子弟班的人，抗战期间更是把石码当成他的“根据地”。

采访手记三

时间：1995年8月5日—7日

对象：邵魁式，男，1939年正月生（57岁）。邵江海的长子。现是“漳州市江海仙芗剧团”（又名“艺声芗剧团”）的业余编剧。务农。其相貌、行动举止及言语与邵江海极相似。其剧本创作的用词用句承继其父特点，朗朗上口，极有民间语言特色，甚受观众赞赏。

笔者见到他时是在“龙海市第十八届民间职业剧团会演”时，他是七位评委中唯一的业余编剧评委。三日中，得与他同看戏演戏，并同到其家丹宅亲历一番，又到漳州拜访一些老艺人。所以此“手记”乃是断断续续的散记。

地点：龙海宾馆106房间、浮宫乡丹宅村邵魁式家里、漳州笔者家里、汽车上等处。

采访要点：

△魁式说：阮老爸死在八零年旧历五月十三（关公生诞），你的文章（指笔者在《福建文化报》刊的“一代宗师邵江海”）写的是公历8月20日，有误。可能是6月20日才对。

（据陈松民提供：邵江海卒于1980年6月26日——笔者注）

△又说，我看过阮老爸念咒镇鸡。是这样的，他用火（黑）炭在地上画一横，捉一只鸡把鸡头夹在翅膀里（如杀鸡一样），双手抓着转三圈，嘴里念念有词，然后把鸡轻轻放在炭画上，再轻轻把鸡头从翅膀下解开，鸡果然象死一样一点也不会动弹。在鸡边地上狠跺一脚，鸡即醒来。现在回忆一下，恐怕不是什么念咒法术，而是把鸡弄昏过去，跺脚即被震醒。

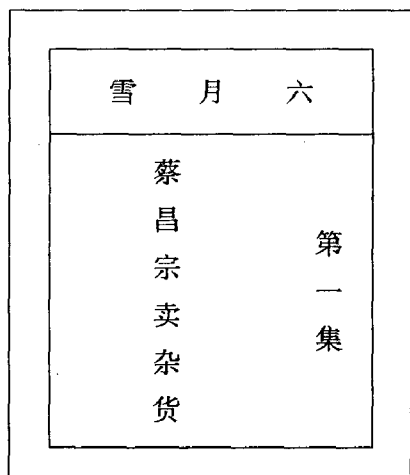
△有关邵江海义救邵庆辉及在惠北“落难”事，现唯有邵庆辉

是知情者。

△魁式收藏其父另一翻编的剧本《柜中缘》(腊纸誉印的)。邵在本上封面上写有“被新文艺工作者改坏了”的字样。《柜》剧和他改翻编的诸多剧本一样,人物情节遵循传统的,唱念道白几乎全重写。据说演出效果甚佳。

△魁式另收藏其父“鹰图”一幅,1977年画,落款“老仙学画”。印鉴“江海”两字(篆书),刀法甚是苍劲,不知何人所镌。

△又保存“歌仔册”残页三张(长54cm×9.6cm,折叠成如烟盒大小,石印),第一张封面上有“六月雪、第一集、蔡昌宗卖杂货”,第二张同名(摆列略不同),第三张有“六月雪、第三集,彩云投庵”字样。此残页当为邵江海当年卖歌仔册最原始证据。折叠后封面是:



△魁式说：阮老爸个性极强，有时让人难于接受。所以在漳州文艺界特别是新文艺工作者中颇有非议不足怪。

△有关邵江海知识来源。魁式说：阮祖（曾家）出过举人，家中存书多，现藏在阁楼两只古式大书柜可佐证。另，当年后保村有个秀才对阮老爸的知识增进有相当影响帮助。再来，厦门新文艺工作者对阮老爸很真诚肯定，也帮助伊学了不少东西。

采访手记四

时间：1995年8月6日

对象：邵庆辉。男，1933年出生。邵江海营救过的同宗堂侄并亲自传教过。曾任龙溪专区实验芗剧团团长兼主要演员（花脸、丑）。现是漳州市江海仙（又名“艺声”）芗剧团（民间职业剧团）团长。

地点：龙海市浮宫镇丹宅村邵庆辉家里。

采访要点：

△邵庆辉与邵江海的关系。

庆辉说：我与阮叔（指江海）说是“亲同（宗亲）叔”，实在比亲叔更亲。当年没他相救今日便无我，土改时我随他回丹宅，还分到田厝（有契为据）。我与阮叔同祖，世居同安县橄榄岭村，相距只隔几间屋。他家后搬至厦门，我家也搬去厦门。我三岁时，母亲另适他人，我与我哥同潦倒的父亲回同安橄榄岭。

△邵江海搭救邵庆辉经过——

我父病，把我与我哥卖给人当小长工。我七岁时父死。我哥十几岁到龙海石码找阿叔（江海）并随叔在“金瑞兴”班学戏（扮丑）。我11岁时被养家姐夫赶出门，我遂四处流浪。在同安溪沙埔看“宝德春”（当时兴建于后保的名班），被迷上，跟戏班乱跑。后在同安“双圳头”戏班被艺号叫“牛乳仔丑”收留，并在该班当杂工。不久，

同安艺人蔡长江把我以十担白米卖到惠安蔡厝。从此我过着非人的生活，住牛棚吃剩番薯，臭头生疥大腹肚。有日去看日戏，巧遇我兄，兄弟相认，求阮叔赎我。他当时心有余力不足，劝我先再克服一段。后‘金瑞兴’到洛阳演，我得讯徒步去找，被抓回毒打一番。适解放炮声已响，阮叔执意赎我，叫人担保，先还七担白米。从此我就与阮叔在戏班里。

△邵江海病困惠北经过——

1949年尾刚解放，我叔随戏班到晋江一带演出而病倒在惠北（惠安县山腰乡前黄村）。班主弃我叔侄与婶（雍菜）不顾而率班离去。这是个极穷困的地方，但民风淳朴热情。当地一姓黄郎中帮找了间破祠堂让我们三人住（此屋现还在）。我叔病情一稍好点，就在村里弹月琴唱歌仔并教人家。村里群众爱听而不时有米、菜、柴、药周济我们。尽管有人帮助，我们日子还是过得极苦。后来，我叔叫我带封信去泉州后武码头（“金瑞兴”的歌脚点），央人把信送到石码找其徒苏登发、甘英伟等人。他们在漳、码一带募捐到艺人及不少徒弟的钱款后寄去惠北，得以让我叔婶回到厦门。

△有关歌仔戏在晋江地区活动情况——

当年晋江地区不少地方很时兴歌仔戏。特别象“金瑞兴”、“宝德春”这样名班都很轰动，曾与高甲戏班、莆田戏班斗戏，均斗赢。惠北与莆田接壤，当时均以歌仔戏为胜。

1981年，我又回去惠北教戏（教了七年），这么一个乡竟有十一个职业芗剧团（高甲戏只两个）。阮叔当年落魄的前黄村，歌仔戏演、乐员屡出不穷，一直是各芗剧团聘用人才的发源地。

阮叔后来被聘龙溪专区实验芗剧团当编导，但不忘惠北旧情，常有来往，送剧本、做指导，一直到文革后仍没断过。至今当地人们一提及他就赞不绝口。他住的祠堂、教戏地方，扛他去看病的“轿夫”都在。

采访手记五

时间:1995年8月21日—23日

对象:洪炳煌,男,75岁。1939年拜邵江海为师,学编、导,主要教唱腔。曾跟邵师在“金瑞兴”班一段。以后主要活动于闽南一带乡村教戏。得邵师不少真传,学得不少东西。现尚收藏邵江海一些作品,其中有些是手稿。家住龙海市颜厝乡下陈村。电话:6658133(0596)。

地点:厦门市台湾艺术研究所里。(有录相、录音资料)

采访要点:

△炳煌说:大约1951年左右,仙兮(邵江海)病住龙溪专区医院里,需交三百多元医药费才能出院。当时地区剧团(仙兮所服务的单位)有异议交不出。浦南渡东村一群爱听仙兮歌的群众愿出这笔钱而聘请仙兮到该村设馆。后漳州市文化局交涉由公家交了这笔医药费。仙兮把大家交捐给他的三百元,反赠给渡东芗剧团,做布幕戏箱用。可见其对歌仔戏的爱心。

△又说:仙兮出名以后,闽南一带的群众都爱听他的歌,不但戏班每场演出前要他先上台唱一番,且到处都在学唱他的戏他的歌,连漳(州)(石)码厦(门)的花间(妓院)也极欢迎他去。解放初,他病住龙溪专区医院,病稍好,护士医生都喜欢到他的病房听他唱歌。解放前尚有一趣事:某监牢的看守与犯人爱听仙兮的歌,出歪主意,把他以“莫须有”的罪抓入监牢,以满足他们的“歌瘾”。仙兮得知原由后,哭笑不得。

△解放后,我曾经到厦门何厝排练仙兮的现代小戏《两个心眼》,当时厦门大学十多位师生前来观看,极是赞赏。

△甚至还有人冒名仙兮的徒弟去教馆(详见录音录相)。

△仙兮始创的长短句杂碎仔起先也不甚受欢迎,初次去晋江

演出时也颇受为难。以后仙兮精益求精地不断创作，才逐渐被接受而受欢迎，到风靡整个闽南地区。

△有关江海仙会念“避犬咒”及“镇疯咒”事，洪炳煌说：那是在浦南渡东教馆，有一次有个演员未到场，仙兮欲派人去催促那个演员，那个人推说那个地方的狗多凶吠不敢去。仙兮即对该人轻声念了通“咒语”，该人欣然而去，回来时说果然应验，那些狗见到他都不吠了。

另一次是，仙兮当时住宿漳州市仔头一房屋中，楼下有一女疯子，时时发疯执刀追赶人。仙兮对她也轻声念一通“咒语”，从此那名女疯子一见仙兮竟不喊不叫，似乎畏惧他。

△仙兮的弟子遍布闽南一带，我知道的（早期）有苏登发、甘英伟、甘岸、郑亚赐、陈德根、陈英玉、石坑、高联生、青番、何德、水和、长太等。

前伪“龙溪县社会服务处” 集训芗剧有关情况

郑天辉

一九三七年抗日战争爆发后,由于伪政府禁演台湾歌仔戏,所以子弟戏陆续停演解散。但人民群众对台湾的歌仔还是念念不忘,于是歌仔戏的师傅邵江海就创出新腔,把台湾歌仔调改为“改良调”,即“什碎调”和“走路调”等。其他师傅也有创新。因“改良调”的音律和调式与台湾调相近,人民群众都爱听,于是就风行了。邵江海改编了《陈三五娘》和《六月雪》等剧目,在“新金春”班排练演出,既通俗,又大众化,得到观众好评。

从此,歌仔戏又兴起了。当时在龙溪地面,有崇福村人方桶组织的“新艳春班”,溪州(北溪头围)钱财宝和林青仔组织的“金宝升班”,恒泥(下楼)组织的“新恒春班”,城内林棍组织的“金丽华班”,玉江组织的“玉宝升班”;漳州方面有“南宝升”、“龙宝升”和“宝连升”等十多个改良戏班。

一九四一年春,伪龙溪县社会服务处着手筹备集训改良戏班。当时这个服务处设在漳州断蛙池旧汽车站内。据社会服务处总干事曾乃超说是根据省处的指示,要各地把现有的地方剧予以改造利用,使之成为一支宣传抗日的力量,所以龙溪以本县改良戏班为对象,采取轮训的方式,先后组织集训。

当时的改良戏班,已不是子弟戏性质,而是营业性质;演员及

工作人员均有固定日薪,剧团采取股东形式,自负盈亏。集训期间,下午和晚上演出,售票票一部分收入作剧团费用,另一部分作集训费用,不足之处,由服务处补贴少许。上午安排听课、编练等工作。那时参加集训并为社会服务处正式承认的,计有“新艳春”、“金宝升”、“新恒春”、“金丽华”、“玉宝升”、“宝连升”“龙宝升”和“新金春”……等十二个戏班。集训之后,戏班依次编为“龙溪改良芗剧第一团、第二团、第三团……”等,并改名为“复兴”“必胜”“热血”等等。同时,为加强剧团的管理、编导、排练等工作,除在服务处设立组训和编剧组之外,又在每个剧团设团长一人,指导员一人。团长一般是剧团的班主担任,指导员以招收选任。我是在报上看到招收消息,前往报名应考的。当时招考的条件是:要有中等以上的文化程度,且有一定的戏剧前后台常识。我经过曾乃超当面考试,约一个月后才得到录用的通知,被分配在改良芗剧第四团“金丽华班”任指导员。记得当时还有周帧、周炳煌、王宗汉(光汉)、王晓波、王逸飞、郑炳煌和那少庵……等人。

指导员的工资由各剧团支付,每月工资为大洋一百元,驻团工作,跟班行动。指导员的任务是:协助团长做好管理工作,主要是演员生活作风的关注和规正;演出时间的控制(那时规定晚上演出不得超过十二点);推行服务处剧组所编的剧目;协助剧团导演的编练;搞好剧团与剧团的团结;宣传抗日救亡运动;收集群众反映等等。

当时服务处编写的剧本有《吕四娘》、《哭秦庭》、《苏武牧羊》、《骂延寿》、《风波亭》、《梁红玉击鼓助战》、《民族英雄史可法》、《文天祥》和《花木兰》等剧目;此外,还有各剧团自编的抗日歌曲和反侵略的历史剧;其中以邵江海师傅所编的“抗倭歌”、“十二月抗日歌”、“廿四送哥上前线”、“壮丁入营训练歌”、“骂汉奸卖国贼”等歌,较受群众赞许,鼓动性也大。记得“金丽华”班有一次在海沧镇

演出,当邵江海上台唱“骂日寇歌”,全班演员配合伴唱“流亡三部曲”时,敌人的探照灯突然射过来。这时,群情激昂,高呼“打倒日本帝国主义”的口号,台上台下敌忾同仇的景象,真是使人难忘!

服务处虽然明文规定演出时间晚上不得超过十二点,亦行文各有关的机关单位,但执行这个规定阻力很大。因各村都有地头势力,各乡的伪政人员亦根本不理睬这一规定,往往为了停演时间,发生争吵。有时只得演一出小剧才能了事。记得有一次“金宝升班”和“金丽华班”在柯坑村对台演出,时间超过十二点,我叫停演,被当地几个恶少扯骂。幸得剧团部分演员劝止,才得脱身。可见,在旧社会要控制演出时间,真不容易。

在剧团推行服务处新编的剧本,也是困难重重。首先是编剧人员对编梦剧的经验不足,有的台词不合演唱者的口风,有的内容不是过于单调就是过于冗什,对观众吸引力差,故推行新编剧目的工作做得不多。比较成功的是漳州南宝升班演《四娘下山》受到观众好评。其余的收获不大,如“新艳春”演过一次《哭秦庭》,因太枯燥无味,观众几乎溜光!

关于剧团与剧团之间的派系之争,也难于消除。那时有“春”字派和“升”字派两大门派,常常在同一地区对台演出,为各争优胜,取巧弄噱,互相倾轧,每每演到第二天天亮还各不肯停息,有时甚至口角、动武,几经劝导亦是此息彼起,实难做到团结一致。

那时剧团大部分演员是男的,只有“金丽华班”和“新金春班”有几个女演员。部分演员在旧社会沾染了一些不良恶习,有的演员乱搞男女关系,有的还染上了嫖、赌等劣行。

在到各村演出中,也经常发生当地的伪军警、土匪、流氓打骂演员,威胁演员生命安全的事件。记得一九四二年七月初九日“金丽华班”在东美乡吴宅村演出时,演到夜间十时左右,台前突然枪声大作,观众四奔,秩序混乱。原来是长太方面来了十多个土匪,企

图抢劫绑架当地侨胞李宝邦。李乘乱逃脱。当地伪乡警与土匪大拼,结果,观众被击毙二十多人,伤四、五十人,伪区办事员一人当场毙命,剧团一个学徒大腿被击伤……而土匪却只死了一人。真是触目惊心,惨不忍睹。

社会服务处总干事曾乃超,起初虽对于改进和扶植芎剧抱有信心,但搞不到一年,由于阻力重重,工作未能收到预期的效果,社会上各界评论不佳,认为芎剧是低级趣味的,没有可取之处……等等。曾乃辞职他任,所缺由漳州人郑适南继任。但郑的能力不及曾,工作更无成效,不得不在一九四二年初冬停办芎剧集训。总干事郑适南辞职,各剧团的指导员回老家。剧团有的解散,有的改头换面,自谋演出。

谈到“芎剧”的名称,抗战前叫“子弟戏”,抗战后叫“改良戏仔”,后来社会服务处组训时定名为“改良芎剧”,解放后以漳州地区“芎江”命名,才称为“芎剧”。

大陆何时将歌仔戏改称为芗剧

沈继生

陈耕同志：

我回福州之后，再翻阅了一遍会议论文。发觉有关大陆何时将歌仔戏改称为芗剧。陈彬及彭一万局长的文章（见《厦门日报》）订为1954年。颜梓和仙在会上口头发言时，也认定为1954年。这不确。因为1952年10月全省第一届地方戏曲会演时，龙溪地区的代表队就称为“芗剧”（存演出证明书为证，我当时是会演大会秘书组组长）。说明1952的以前就改称了。我在会上发言把具体时间提到1951年夏天，场合是漳州艺人参加的“戏曲研究班”（5月政务院公布了“戏曲改革工作指示”，故组织艺人学习）。至于1954年之说，当时是指华东会演。此说不确，1954年我在华东会演办公室宣传处编印科当编辑组组长。负责编演出说明书、会刊和剧本选集。了解芗剧并非此时改名（说明书上有“剧种介绍”一栏）。顺致

礼！

沈继生

1995.3.7

海峡两岸共生的剧种——歌仔戏

沈继生

1951年春，我到闽南一带从事地方戏曲源流的调查，为翌年10月举办全省第一届地方戏曲会演作准备的。我了解到，歌仔戏的源头是由漳州的锦歌、泉州安溪的采茶歌（包括茶山的褒歌、盘答、以及由漳浦传入的竹马戏）、同安的车鼓弄（或称跳车鼓）三种艺术成份组成“遗传基因”的。它们是由明末清初涌入台湾的移民潮带到台湾去，与台湾当地的民歌小调相结合，衍生了迎神赛会中化装游行（巡境）表演形式的“歌仔阵”，以及坐唱（清唱）形式的“歌仔馆”。后来又接受了四平戏、乱弹、京剧、梨园戏（在台湾称南管戏）的表演艺术，在谷场、庙埕上，“牵草索”圈地演出了“涂脚戏”（即当地村歌社舞组成的“落地扫”）。大约在1909年间，台湾宜兰圆山结头份的名艺人欧来助（艺名歌仔助）趁着四平戏、外江戏（即乱弹）下半夜演出的空隙时间登上舞台表演（这种搭班形式，时称为“半暝反”）。于是，“歌仔阵”从此升格为歌仔戏。至此，“歌仔阵”才由曲艺形式发展成为独立的戏曲剧种。

1925年，台湾歌仔戏师傅戴水宝（艺名矮仔宝）到厦门水梨园戏“双珠凤”班教唱歌仔戏，是为台湾歌仔戏首次入闽。后来，台湾戏仔班流入漳州，落地生根，在城乡各地派生出不少“子弟班”。大约在1939年间，漳州地区出现了“改良台湾戏仔”的浪潮，漳州名艺人邵江海创造了新腔“杂碎调”。以“杂碎调”配曲的邵氏剧作《六

月雪》在漳州首演打响了。从此,“杂碎调”风行漳州,时称为“改良调”。把邵氏剧作称为“改良戏”。1948年冬,南靖都马剧团东渡台湾,把漳州的“改良调”带到台湾去,为台湾观众所喜爱,称之为“都马调”。至今,“都马调”在台湾仍甚盛行。

80年代初,我从事闽台文化关系史研究时发现,闽南移民入台在漳籍移民的聚居地把移民领袖吴凤奉为“阿里山之神”,宜兰把吴沙奉祀为神,嘉义把颜思齐奉为“开台王”。由此可证,漳州锦歌之传入台湾,它的历史轨迹是明晰可辨的。现在的台湾居民,祖籍是泉州府的占44.8%。而安溪籍的又占泉籍的41.6%,在安溪移民聚居地,奉祀“家乡神”清水祖师的庙宇共有63座。由此可见,安溪采茶歌之传入台湾,也是木有根、水有源的。在历史上,当台湾的行政建制还未定为“府”、“省”之前,曾归同安县统辖过。按元代至元三十一年(1294)中央政府在澎湖置巡检司,归同安县统辖。因此,台湾的民间信仰中如妈祖信仰形成三个体系:一为湄州妈,一为温陵妈,一为银同妈。由同安分灵的约占四分之一。吴真人信仰也是由同安分灵的,全岛共有148座,酬神演戏成为一种信仰仪式,这在闽台两地的民俗中也是同一的。由此可证,“同安文化”中的车鼓弄之传入台湾,其历史脉络是清楚的。

另外,我从台湾版的书刊中获知,宜兰名艺人“歌仔助”的老师叫猫仔源与陈高犁。此二人是从闽南到台湾去传播民间艺术的一代传人。我估计此二人很可能是安溪籍或同安籍的入台垦民。

至于歌仔戏改称为芗剧,始于1951年夏,地点在漳州戏曲艺人学习班。芗剧两字的含义是:台湾戏仔流入漳州,在芗江沿岸落地生根。又因三十年代漳州戏剧队伍中出现了“芗潮剧社”(话剧)这面旗帜,为了高举这面旗帜,故以“芗”字名剧种。其中的诱因还有当时忌讳与台湾攀亲,只好将“台湾戏仔”的名称改掉。今年,漳州芗剧团将出访台湾,已决定还历史本来的面目,称为歌仔戏。它

将担负起海峡两岸戏剧文化双向交流的历史使命。按《中国大百科全书·戏剧卷》统计资料表明,全国 317 个戏曲剧种中,唯歌仔戏是异地同根并蒂结出的孪生姐妹花。

话说“台湾戏仔”

沈继生

现今流行在漳、泉、厦的歌仔戏，泉州观众唤它为台湾戏仔。“戏仔”与“歌仔”是两个不同的艺术概念。“戏仔”指童伶班，属戏曲班社类别的概念。“歌仔”指唱腔，属音乐体制的概念。

泉州称小梨园(七子班)为戏仔，即童伶班；称大梨园为老戏，即成人班。回忆1930年，台湾一戏班的戏仔前来泉州，曾风靡一时。我母亲是个戏迷，又是个缠小脚的妇女，她常唤我扛着“椅条”到“戏棚脚”去占位置。我记得戏台上演的是《安童哥》，“清早起来佻天光时”、“老汉听着噜，可啊伤悲”。清脆的童声，凄楚动人。演员都是十一二岁的女孩，很有新鲜感。是时，梨园戏与高甲戏都受到冲击，譬如到厦门跑码头的梨园戏班“双珠凤”，在石码的梨园戏班“金瑞春”相继改唱歌仔戏。

梨园戏的音乐体制是“曲牌体”，都是一些“大撩曲”，声腔表现力反映在“唱曲”上；而台湾戏仔所用的歌仔调，属于俚巷歌谣、村坊小曲，音乐体制是“民歌体”(它的七字仔调，就是典型的民歌体)。对待歌仔，民间动用“念歌仔”这个词。“唱曲”与“念歌仔”是相对应的辞条。“歌仔”为何用“念”呢？因为它的行腔，与方言的自然节奏相吻合，趋向于朗诵化；它的歌词不用“文白”，都是“大白话”，相当口语化。譬如：“心肝哎哟我苦喂”“兄弟(啊)拢总(啊)困做堆”等，朗朗上口，便于普及。它的【什念调】、【杂碎调】都带有“念”的性质。三十年代初的泉州街头，也出现了推销“日本眼药”的

台湾人，他们拉着大广弦，唱起【卖药哭调】，就是带有“盲人念”的性质。即以本嗓（真嗓）念歌仔。

台湾戏仔是新兴剧种，声腔很动听，但表演科步是原始的、粗糙的。于是，泉州观众发出戏评：“台湾戏仔无步。”这是与梨园戏严格的动作规范，程式化的表演科步相比较而言的。台湾戏仔不能适应泉州观众的欣赏习惯与欣赏趣味，只好转战漳州，在那里找到适宜于生根的气候与土壤。

但是，台湾戏仔传入泉州，在戏曲艺术领域里曾产生过两项推动作用。一是提前结束梨园戏旦角男扮的历史。厦门梨园戏“新女班”就是接受台湾戏仔的影响而起用女旦。泉州的梨园戏班也出现了来仔旦（林秀来）、敏仔旦（何淑敏）等名女旦角。二是在唱功上，“泉腔”原先只注重“撩拍”，接受台湾戏仔的行腔经验后，注意到了词与曲的结合，注意到了唱情，从而增强了“大撩曲”的感情色彩。

歌仔戏参考书目索引

一、大陆

《华东戏曲剧种介绍》第三集,上海新文艺出版社,1955年。

《福建戏曲传统剧目清单》福建省文化局编印,1957年。

《福建戏曲传统剧目索引》(一)(四)。福建省文化局编,1958、1959年。

《福建戏曲传统剧目选集(芗剧)》福建省文化局剧目工作室编印,1959年。

《中国戏曲曲艺词典》上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编,上海辞书出版社,1981年。

《中国大百科全书》(戏曲 曲艺),中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会,中国大百科全书出版社,1983年。

《中国戏曲志·福建卷》中国戏曲志编辑委员会,文化艺术出版社,1993年。

《芗剧音乐》黄石钧、陈志亮编,龙溪地区行政公署文化局,1980年。

《芗剧传统曲调选》陈彬、陈松民编,北京人民音乐出版社,1986年。

《闽台民间艺术散论》福建省艺术研究所、厦门市台湾艺术研究室编,鹭江出版社,1991年。

《百年坎坷歌仔戏》陈耕、曾学文著,台湾幼狮出版社,1995年。

二、台湾省

《台湾电影戏剧史》吕诉上著,台湾银华出版部,1961年出版。

《宜兰县志》宜兰县政府,1963年。

《台湾省通志》台湾省文献会,1971年。

《西方人看中国戏剧》施叔青著,台湾联经出版社,1976年。

《歌仔戏音乐》张炫文著,台湾百科文化公司,1982年。

《中国民间传统技艺能调查研究第三年报告书》,台湾“教育部社会教育司”、国立台湾大学人类学系,1983年。

《现代社会的民俗曲艺》邱坤良著,台湾远流出版公司,1983年。

《台湾戏剧中心研究规划报告》林锋雄主持,台湾“行政院文化建设委员会”,1988年。

《台湾歌仔戏的发展与变迁》曾永义著,台湾联经出版公司,1988年。

《扮仙与作戏》王嵩山著,台湾稻乡出版社,1988年。

《野台锣鼓》陈健铭著,台湾稻乡出版社,1989年。

《变迁中的台闽戏曲与文化》林勃仲、刘还月著,台湾台原出版社,1990年。

《台湾歌仔学术研讨会论文集》,台湾歌仔学会,1991年。

《日据时期台湾戏剧之研究》邱坤良著,自立晚报社文化出版部,1992年。

[General Information]

□□=□□□□□□□

□□=□□□□

□□=212

SS□=12011953

DX□=

□□□□=

□□□=□□□□□□□

□ □ □ □ □ □ □ □ — □ □ □ & □ □ □
□ □ “ □ □ □ □ ” & □ □ □
□ □ □ □ □ □ □